Gastón Calvo

SAY NO MORE

Un abordaje sobre Charly García como referente cultural de la Argentina

t!) (tinta libre) ediciones

Gastón Calvo

SAY NØ MORE

Un abordaje sobre Charly García
como referente cultural de la Argentina

tl
(tinta libre)

Producción editorial: Tinta Libre Ediciones
Córdoba, Argentina
Coordinación editorial: Gastón Barrionuevo
Diseño de tapa: Departamento de Arte Tinta Libre Ediciones. María Belén Mondati.
Diseño de interior: Departamento de Arte Tinta Libre Ediciones.

Calvo, Gastón Emanuel
Say no more : un abordaje sobre Charly García como referente cultural de la Argentina / Gastón Emanuel Calvo. - 1a ed - Córdoba : Tinta Libre, 2022.
122 p. ; 21 x 15 cm.
ISBN 978-987-817-713-7
1. Investigación Cultural. 2. Historia de la Música. I. Título.
CDD 780.9

Prohibida su reproducción, almacenamiento, y distribución por cualquier medio, total o parcial sin el permiso previo y por escrito de los autores y/o editor.
Está también totalmente prohibido su tratamiento informático y distribución por internet o por cualquier otra red.
La recopilación de fotografías y los contenidos son de absoluta responsabilidad de/l los autor/es. La Editorial no se responsabiliza por la información de este libro.

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2022. Calvo, Gastón Emanuel
© 2022. Tinta Libre Ediciones

A Fran y Bauti, mis tesoros

SAY NO MORE

Un abordaje sobre Charly García
como referente cultural de la Argentina

PRÓLOGO

El presente libro se desprende de una tesina de grado[1] que se propuso analizar distintos aspectos a partir de los cuales el músico Charly García se convirtió en un referente cultural de la Argentina. Se puso el acento en cómo se estableció la relación entre lo personal y lo social, y entre texto (producción artística) y los distintos contextos sociales y culturales de la nación a lo largo de su vida.

La investigación buscó —entre sus objetivos principales— aportar conocimientos acerca de este importante músico en la historia del país desde una mirada académica. Los trabajos realizados hasta el momento en torno a la vida y trayectoria de Charly García se pueden dividir en dos grandes grupos: aquellos que se hicieron bajo el título de una biografía y los que se encolumnaron en artículos periodísticos para retratar algún aspecto del músico. Aquí nos encontramos con una gran cantidad de notas referidas a sus problemas de adicciones, notas biográficas, también otras que hacían hincapié en sus escándalos, algunas sobre sus recitales, etcétera. En este punto, nos interesó saber qué rol jugó el periodismo en la representación del músico, lo que nos sirve para pensar qué rol jugó en las representaciones del *rock* en general.

Teniendo en cuenta lo dicho, nuestro aporte estuvo en generar otra mirada, analizando estos discursos desde una perspectiva culturalista. De ahí también la necesidad de aportar una mirada social desde la perspectiva comunicacional.

Una aclaración importante respecto al tema de la biografía. No es que aquí estemos criticando las biografías entendidas como tales, sino que proponemos ir un paso más allá y buscamos profundizar en el concepto de "estructura social en la biografía personal", tomado de Jorge Balán y Elizabeth Jelin (1979).

Ya lo decía Pablo Alabarces en el prólogo de su libro *Entre gatos y violadores, el rock nacional en la cultura argentina*:

> La biografía sobre el rock nacional, no por abundante, dejó de ser precaria. Generalmente producida desde adentro (músicos, periodistas especializados, testigos, amigos), esa serie de textos mantuvo su oscilación entre la reivindicación acrítica y el anecdotario. O la recopilación cronológica. (Alabarces, 1995, p. 12).

O sea, que de analizar el *rock* nacional como fenómeno cultural había y —nos animamos a afirmar— hay escaso material.

El libro está organizado en tres grandes partes. La primera es la

dedicada a la biografía/historia de vida de García; luego nos enfocamos en su producción artística durante la última dictadura militar (1976-1983), y por último —y no por eso menos importante—, en la dimensión de lo corporal en la construcción de una identidad artística.

Comenzaremos por su historia de vida, que servirá para situarnos en contexto y empezar a responder algunas preguntas acerca de cómo se configuró su personalidad.

Para el espacio dedicado a su producción artística durante la última dictadura, se tendrá en cuenta la existencia de una serie de trabajos académicos que analizan la experiencia roquera en ese contexto; incluso hay toda una discusión en torno a qué tan "resistente" fue el *rock* en relación con el proceso militar. Este libro propone enriquecer ese debate siguiendo la huella de la obra de Charly García, quien —a partir del uso de metáforas— narró ese momento de la historia eludiendo la censura.

Por último, respecto a la dimensión de lo corporal en la construcción de una identidad artística, nos remitiremos a los estudios que hacen hincapié en el concepto del *aguante* con el objetivo de llegar así a definir qué se entiende por *cuerpo aguantador* y analizar el cuerpo de este músico para entender también ese imaginario *roquero* asociado a los excesos.

LA HISTORIA DE VIDA DE CHARLY GARCÍA

1. Biografías e historias de vida

En esta primera parte nos dedicaremos a analizar las biografías tradicionales sobre este artista, que hacen foco en aspectos de su vida privada y su carrera musical, pero dejan de lado la relación entre lo personal y lo social. De ahí es que pensamos en la necesidad de generar otra mirada y es por eso que creemos que el método biográfico/historia de vida es el apropiado para ello.

Veremos que las biografías de Charly García se enfocan en lo estrictamente musical —su exitosa carrera, sus composiciones, las bandas que integró— o lo personal —la familia, sus orígenes, las adicciones—, pero obvian los datos del contexto. O, si los mencionan, lo hacen muy por arriba y sin profundizar en ese aspecto. Jorge Balán y Elizabeth Jelin definen a la "historia de vida" de la siguiente manera: "La historia de vida, como técnica de recolección de datos sobre sucesos, status y experiencias ordenadas alrededor del ciclo vital de una persona, el ego de la historia, permite investigar principios organizadores diferentes que subyacen a los mismos" (Balán y Jelin, 1979, p. 17). Subrayamos la palabra *diferentes* porque, por ejemplo, el hecho de que García en 1976 (año del último golpe de Estado) tuviera casi 25 años y ya fuera un músico consagrado no es un dato menor.

Consideramos que este método nos ayuda a responder las preguntas acerca de su niñez, su familia, su interés por la música, el viaje de sus padres a Europa, la aparición del vitíligo y si ahí estuvo el comienzo de su rebeldía. También cómo construyó esa personalidad rebelde y cómo podemos entender sus comportamientos. Pero, sobre todo, creemos que nos aporta herramientas para desentrañar cómo se estableció la relación entre lo personal y lo social, y entre texto (producción artística) y contexto.

Siguiendo a Mercedes Liska, confirmamos el valor del uso de la biografía en las ciencias sociales. La autora sostiene que:

> Hace ya tiempo la sociología revalorizó y redescubrió los procesos sociales básicos de la interacción cotidiana, propiciando nuevos usos de los relatos de vida para captar información de utilidad relevante para desentrañar la relación entre tiempo biográfico y tiempo histórico social. (Liska, 2017, p. 14).

Retomando, Balán y Jelin se preguntan qué puede decir el análisis de casos individuales sobre procesos históricos en la sociedad y cómo relacionar el nivel individual con procesos de

cambios macrosociales: “Indefectiblemente, las respuestas son de orden teórico y metodológico, e implica desagregar las distintas dimensiones superpuestas y entender que la vinculación entre transformaciones sociales e historias personales no es directa” (Liska, 2017, p. 14).

Ese es el desafío a partir del análisis de la biografía de García con el objetivo claro de entender cómo se convirtió en un referente cultural y musical de nuestro país y, como decíamos, poniendo el foco en cómo se estableció la relación entre lo personal y lo social, y entre texto (producción artística) y contexto a través de su figura.

1. El concepto de “ciclo de vida” aplicado a Charly García

Como mencionábamos, la idea no es realizar una biografía exhaustiva de Charly García, sino repasar hechos que constituyen transiciones importantes en su vida y contextualizarlos. Analizamos distintas densidades de esa trama de contexto; por un lado, la situación política en torno a cada ciclo de vida del músico teniendo presente los contextos sociales, económicos, culturales y las estéticas; y por otro, la historia del *rock* y la propia cronología de García en torno a ella.

Todo lo dicho será clave para nuestro objetivo de establecer la relación entre lo personal y lo social, y también para pensar a las ciencias de la comunicación como un punto de vista de análisis de lo cultural. Para lograrlo, primero definiremos qué significa el concepto de “ciclo de vida”:

> El ciclo de vida como dimensión organizadora del tiempo biográfico implica privilegiar acontecimientos que constituyen transiciones importantes en la vida del individuo (…). Estas transiciones no pueden ser consideradas como acontecimientos individuales, ya que se dan dentro del conjunto de relaciones sociales del individuo y constituyen cambios en esos sistemas de relaciones sociales. (Balán y Jelin, 1979, p. 11).

Para la recolección de los datos para reconstruir el “ciclo de vida” del músico nos basamos en *No digas nada. Una vida de Charly García*, la biografía escrita por Sergio Marchi; y cruzamos información publicada allí con la extensa cronología[2] elaborada en el libro *100 veces Charly. Historias esenciales de un genio en llamas*, de José Bellas y Fernando García. También cotejamos datos con *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García*, de Roque Di Pietro; y con reportajes que el propio García brindó a medios de comunicación, algunos de los cuales aparecen en esos libros.

Carlos Alberto García Moreno nació el 23 de octubre de 1951 en Buenos Aires. En ese momento gobernaba el país Juan Domingo Perón, quien había llegado al poder en 1946 y se preparaba para ser reelegido tras una reforma en la Constitución Nacional. Los primeros años de vida del músico coincidieron con un difícil período para la Argentina. La segunda presidencia de Perón no iba a ser como la primera, en 1952 —poco antes de que García cumpliese un año— murió Evita, y en 1955 llegó al poder la llamada Revolución Libertadora, la dictadura militar

que gobernaría hasta 1958.

Sin embargo, pese a ese contexto negativo, la posición económica de su familia era muy buena, entonces en ese hogar no se sintió la crisis que empezaba a sufrir gran parte de la población. Al finalizar el régimen de Pedro Eugenio Aramburu, Argentina se encontraba en default, y la deuda externa había crecido hasta los 1.800 millones de dólares (Galasso, 2002, p. 112). En lo político, el peronismo estaba proscripto; y en lo que respecta a la política cultural, fueron clausuradas publicaciones como la revista *De Frente* y el periódico *Palabra Argentina*.

Carlos Jaime García Lange, el padre de Charly, venía de una familia adinerada. Además de ser físico y matemático, era uno de los dueños de la primera fábrica de muebles de fórmica del país. Cuando murió Evita, no puso el crespón negro con el que los trabajadores despedían a la dirigente política y, a partir de allí, empezó a ser perseguido por las autoridades. Si bien en ninguna de las biografías de Charly García aparece el dato de rigor sobre qué orientación política tenía su familia, con ese detalle de no poner el signo de luto por la muerte de Eva Perón podemos inferir fácilmente que peronista —al menos la rama paterna— no era. En diálogo con Sergio Marchi, el artista dio más pistas al respecto: “Yo tengo la mitad de la cara blanca, ¿sabés por qué? Porque cuando se murió Evita, mi viejo no tenía un catzo que ver con nada. No puso un cordoncito en la fábrica, y por ese detalle a mí se me volvió la mitad de la cara blanca. ¿Mi viejo y yo qué carajo tenemos que ver con Perón y todo eso?” (Marchi, 2013, p. 50).

Carmen y Carlos García Lange junto a Charly en 1952.
(Foto familiar).

Más allá de lo que dice Charly en ese pasaje, lo cierto es que la aparición del vitíligo es posterior, como bien lo aclara el propio Marchi. Igualmente, retomamos esos dichos del músico porque nos confirma que su familia no simpatizaba con Perón.

Cuando aún no había cumplido los tres años, un hecho —en ese momento menor— iba a cambiar la vida de Charly para siempre: sus padres le regalaron un piano de juguete. Al poco tiempo notaron que el niño empezaba a sacar alguna que otra melodía y no dudaron en llevarlo, en 1956, al Conservatorio Thibaud Piazzini para estudiar piano. Del conservatorio (una institución privada fundada en 1904 por Edmundo Piazzini y Alfonso Thibaud y que hoy tiene su sede en Sánchez de Bustamante 72)[3] le mandaban a la profesora Julieta Sandoval a

darle clases a domicilio. La casa de la familia García estaba ubicada en esos años en José María Moreno 63, en el barrio de Caballito.

Charly con el piano en 1958, durante una audición infantil en el Conservatorio Thibaud Piazzini.

El sábado 6 de octubre de 1956, alrededor de las 18:00, hizo su primera presentación en público. Tocó "Al claro de luna" (anónimo) y "Tres motivos musicales" (acreditado a Julieta Sandoval, su profesora) (Di Pietro, 2017, p. 30). Los años venideros también haría distintas presentaciones.

Sin embargo, no todo fue positivo en esa época. Cuando aún no había cumplido los cinco años, sus padres decidieron realizar un viaje a Europa sin su pequeño hijo ni sus hermanos. Eso le provocó un profundo dolor a Charly y en su vida apareció el vitíligo, una enfermedad de la piel que se origina, entre otros motivos, por trastornos nerviosos o emocionales. De allí, el origen del famoso bigote bicolor.

Charly García con su padre.

En el contexto político, social y cultural del país no eran momentos sencillos. Si bien la dictadura autodenominada Revolución Libertadora no sería tan sangrienta como la que llegaría dos décadas después, se vivían momentos difíciles, sobre todo desde el plano económico. Y eso también lo empezaría a sentir la familia García.

Cuando sus padres volvieron de Europa, además de encontrarse con el vitíligo de su hijo, la situación económica familiar entró en crisis: don Jaime tuvo que empezar a trabajar como profesor enseñando física y matemática; y la madre del músico, Carmen, ingresó como productora del programa de radio *Folklorísimo*, en el que solían presentarse las estrellas del folclore. Ella les contaba a todos sobre las virtudes de su hijo como pianista. A los doce años, Charly se recibió de profesor de teoría y solfeo. Ya corrían los primeros años de la década del 60 y la aparición de un grupo inglés le cambió la vida, y ya no quiso dedicarse a la música clásica. Los Beatles encendieron su deseo de hacer otro tipo de música: "Yo estudiaba música clásica y no me gustaba la música popular. Cuando escuché a Los Beatles me rompió la cabeza. (...) Eran jóvenes, tenían mucha plata, eran lindos, componían sus propias canciones. Eso hizo que no esté

en un conservatorio o dando lecciones”[4].

Charly García durante la primaria en la escuela pública Primera Junta, en Caballito.

La década de 1960 fue clave para el surgimiento del “*rock* nacional”. Empezaron a aparecer los primeros grupos que cantaban canciones en castellano —algo impensado años antes — y poco a poco comenzó a germinar un mercado de consumo nuevo: se editaron los primeros discos producidos en el país. En 1965 salieron los primeros *singles* de Los Gatos Salvajes: “La respuesta” y “Hablando de ti” (en mayo), “Estoy llorando” y “Eres mala” (en agosto) y “Boleto para pasear” y “Harás lo que te pida” (en octubre) (Fernández Bitar, 2015, p. 16).

En una entrevista en 2018, Litto Nebbia (líder del grupo y uno de los precursores del *rock* argentino) recordó cómo era la estética y la mentalidad de esa época. “Un día dijimos: ‘¿Por qué no vamos a la compañía?’. Llegamos ahí y nos quedamos en el hall parados. Al rato apareció el director artístico y nos dijo: ‘Chicos, no vengan seguido acá porque a las chicas les hace mal’. Tenía empleadas. El comentario era porque el pelo largo era mal visto. No sólo por la policía, que te paraba cada media hora, sino también por civiles. Ahora, que el director artístico con el que grabábamos diga: ‘No vengan seguido’. Esa era la mentalidad que había” (Calvo, 2018).

A mediados de los 60, Charly entró en la adolescencia, momento de su vida en que se le empezó a despertar la personalidad rebelde. Pidió insistentemente a su familia que le comprara una guitarra eléctrica, se dejó el pelo largo —para estar a tono con la estética de los roqueros argentinos— y comenzaron las peleas con su padre, quien esperaba que se convirtiera en concertista o ingeniero. Carlos Jaime empezó a insistirle con que saliera a conseguir un empleo. Los cruces entre ellos se hicieron constantes y hubo una ruptura en la relación.

Al hacer esta descripción de los primeros años de vida de Charly García y luego pasar a cómo fue su adolescencia, nos parece importante introducir otro concepto trabajado por Balán y Jelin respecto a las biografías: las “transiciones”.

> Las transiciones más comunes -dejar el hogar paterno y constituir uno independiente, casarse o tener hijos- hacen a la misma definición de la constitución de la familia. Otras

> transiciones, aunque aparentemente no vinculadas al ámbito familiar, como comenzar a trabajar, afectan tan directamente la posición del individuo en la familia que difícilmente puedan ser comprendidas aisladamente del contexto familiar. (Balán y Jelin, 1979, p. 12).

Como decíamos, el padre lo había mandado a trabajar, pero al poco tiempo a Charly le tocó el servicio militar obligatorio. Estamos hablando de 1971; el artista tenía 20 años y además era un momento en que estaba empezando a despegar —de a poco— Sui Géneris, el grupo formado junto a Nito Mestre, un compañero del colegio secundario. Su paso por la colimba lo inspiró para componer la canción "Botas locas", cuya letra reza:

Yo formé parte de un ejército loco,
tenía veinte años y el pelo muy corto,
pero, mi amigo, hubo una confusión,
porque para ellos el loco era yo.

"Botas locas" fue una canción censurada que no pudo editarse en el álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, de 1974. Sin embargo, el grupo solía tocarla cuando se presentaba en vivo. Por ejemplo, en agosto de 1975, un mes antes de la despedida de Sui Géneris en el Luna Park, los músicos se presentaron en Montevideo y terminaron presos por interpretarla (Calvo, 2018).

La carta que Charly le escribió a su madre mientras hacía la colimba.

Para volver al tema de la colimba, retomamos a Bella y García, quienes cuentan que Charly, para lograr salir del ejército, simuló locura. Tomó el cuerpo de un muerto de una sala del hospital, lo puso en una silla de ruedas y lo llevó a tomar sol. Al ser descubierto, explicó: "Lo vi muy pálido". Fue declarado maníaco-depresivo con personalidad esquizoide y le recomendaron la baja (Bellas y García, 2016, p. 231).

Al poco tiempo de salir del servicio militar conoció a María Rosa Yorio, la mujer con la que se iría a vivir a una pensión tras abandonar el hogar paterno en 1972, antes de cumplir 21 años. Época de muchos cambios para el músico: los primeros tiempos fueron difíciles porque García resignó la comodidad de su hogar familiar, y con Sui Géneris el éxito todavía no había llegado. Pero eso cambió, el grupo empezó a tener cada vez más popularidad y finalmente pudo empezar a valerse por sí mismo.

La relación con Yorio también prosperó e incluso tuvieron un hijo en 1977: Migue García.

En los 60 el país sufriría nuevamente un golpe de Estado. Luego del gobierno del radical Arturo Illia, tomó el poder la llamada Revolución Argentina con la llegada de Juan Carlos Onganía a la presidencia en 1966. A Onganía lo sucedieron Roberto Levingston y Alejandro Lanusse. El fin de ese período militar —que terminaría en 1973— coincidió con el auge de Sui Géneris. El grupo se consolidó ese año al editar el exitoso disco *Confesiones de invierno*.

Sui Géneris en 1973. (Foto: Expreso Imaginario).

En tanto, la situación política en la Argentina se tornaba cada vez más difícil. La Triple A combatía con violencia todo lo que no le gustaba, y no era un buen momento para atacar a las instituciones. Y justo eso era lo que se le había ocurrido hacer a García. *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974) reunía un par de temas que no iban a superar la censura: el ya mencionado "Botas locas" y "Juan Represión" debieron ser suplantados por otros, y algunas canciones tuvieron que ser modificadas en sus letras antes de entrar al estudio de grabación. El disco fue muy elogiado, aunque no vendió como se esperaba. Esto deprimió a García y decidió ponerle fin a esa etapa.

En 1974, la Argentina volvía a atravesar un momento de fuerte convulsión política. Ya había retornado la democracia con la llegada de Héctor Cámpora y había vuelto Juan Domingo Perón, quien estaría en el poder hasta el 1 de julio, día de su muerte.

La portada de *PorSuiGieco* (1976).

En medio de todo eso, se formó PorSuiGieco, un grupo compuesto por Raúl Porchetto, los Sui Géneris (Charly García y Nito Mestre), León Gieco y María Rosa Yorio, por entonces, pareja de Charly. Los músicos se reunieron con el objetivo de fundar una editorial y, de esa forma, pelear contra las compañías discográficas y sus editoriales asociadas que se quedaban con un porcentaje importante de las regalías y poseían los derechos de los temas de por vida. Eso no ocurrió porque se pusieron a hacer música. En marzo de 1976 editaron el primer y único álbum de la banda, pero tuvieron serios problemas con la censura. Cuando Charly compuso "El fantasma

de Canterville", lo llamó a León Gieco y le dijo que tenía un nuevo tema, pero que era para que lo cantara él y se incluyera en el disco debut de PorSuiGieco. Sin embargo, el proceso militar ya estaba en marcha y el control sobre las canciones era imposible de eludir.

María Estela Martínez de Perón había asumido cuando falleció su esposo —en 1974—, pero un golpe de Estado terminó con su mandato de casi dos años. El llamado Proceso de Reorganización Nacional —la más cruel dictadura militar de la historia del país— cambió la vida de mucha gente y la de Charly García también.

La dictadura coincidió con La Máquina de Hacer Pájaros (1976-1977) y con Serú Girán (1978-1982), las últimas dos bandas de García antes de establecerse como solista. En esa época el músico sufrió la persecución, pero, pese a eso, se quedó en el país. (Hubo un pequeño período de tres meses en el que se estableció en Brasil, pero luego volvió a Argentina). Gracias a su poesía logró burlar la censura y se transformó en un referente indiscutible para la juventud de la época[5].

Pese a ser un artista reconocido y popular, nunca se dejó de mover por entornos pequeños, lugares donde años atrás había forjado relación con muchos de los músicos que luego trabajarían con él. Por ejemplo, para La Máquina de Hacer Pájaros se contactó con Carlos Cutaia, Gustavo Bazterrica, José Luis Fernández y Oscar Moro —todos viejos conocidos— y se empezaron a presentar en La Bola Loca, el boliche de Atilio Stampone que albergaba cada noche a más de 200 personas para verlos en vivo.

Con Serú Girán fue distinto porque —como mencionamos— Charly se fue un tiempo a Brasil con David Lebón (su amigo desde la época de Sui Géneris) y ahí empezaron a darle forma al proyecto. Luego se incorporó Pedro Aznar; y Charly sumó a Moro, quien ya venía tocando con él en La Máquina de Hacer Pájaros.

Tras el nacimiento de su hijo, García se separa de Yorio y al poco tiempo comienza una relación con la bailarina brasileña Marisa Pederneiras, alias "Zoca", uno de los grandes amores del músico. Su estancia en Brasil también le permitió estar cerca de ella.

El fin del proceso militar coincide con el comienzo de la carrera solista del músico. El 26 de diciembre de 1982 Charly sería el protagonista de uno de los recitales más importantes de la historia de la música argentina. Y hay varias razones para

validar esa afirmación. Fue el primer concierto solista del cantante —que ya había disuelto Serú Girán— y el primero de un músico de *rock* argentino en un estadio de fútbol. Ese día presentaba *Yendo de la cama al living*, su primer disco en solitario. Más de 25.000 personas llegaron hasta la cancha de Ferro para ver al hombre del bigote bicolor, quien desplegó un repertorio que ya contaba con varios éxitos y se despidió en medio de un "bombardeo" que tiró la escenografía[6].

El segundo disco solista de estudio de Charly García tuvo la particularidad de ser lanzado en un momento histórico de la Argentina. El 30 de octubre de 1983, Raúl Alfonsín ganaba las elecciones con el 51,7 % de los votos y el país se preparaba para el retorno de la democracia cuando el 10 de diciembre el candidato de la Unión Cívica Radical asumiría la presidencia de la nación. En medio de todo ese fervor, Charly editaba en los primeros días de noviembre *Clics Modernos*, que, como su nombre lo indica, iba a ser un disco "moderno", dado el sonido *new wave*[7] que le impregnó García.

Es imposible separar el contexto que vivía el país con este trabajo discográfico porque, sin dudas, hay una clara mirada hacia la realidad argentina. No es casualidad la relación de ese tono bailable del álbum con la fiesta democrática celebrada en la nación. Además, una canción como "Los Dinosaurios" también era un mensaje directo a la época que ya empezaba a quedar atrás, pero con heridas que nunca cerrarían.

Durante la década alfonsinista Charly se instalaría como el máximo referente solista de la música nacional. El ya nombrado *Clics Modernos* (1983) y los discos *Piano Bar* (1984), *Parte de la religión* (1987) y *Cómo conseguir chicas* (1989) lo consagraron absolutamente. Decimos máximo referente solista porque en el contexto del *rock* nacional los 80 fueron años de formación y consolidación de bandas muy populares que empezaban a llenar estadios: Soda Stereo y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota fueron los más convocantes, pero también marcaron la época grupos como Virus, Sumo y Los Abuelos de la Nada, entre otros.

En 1989 llegó al poder su amigo Carlos Menem, quien gobernaría una década; y también comenzaría la crisis de Charly por sus adicciones. Empezó a ser noticia más por los escándalos que por lo musical. Y el periodismo se alimentó también de todo eso y contribuyó a construir el imaginario del *rock* asociado al exceso[8].

A diferencia de lo que sucedió, por ejemplo, con Soda Stereo,

que basó su carrera en extensas giras por toda América, lo de Charly fue más local, pero no por ello resultó menos reconocido en la región. Sin embargo, hubo un hito que sobresalió a mediados de los 90 para el cantante: se trató del MTV Unplugged hecho en suelo estadounidense un año después de la publicación de *La hija de la lágrima* (1994). El Unplugged fue muy significativo en la carrera de García y evidenció la importancia de las artistas mujeres que lo supieron acompañar a lo largo de su trayectoria. Aquí tuvo un rol destacado María Gabriela Epumer, quien formó parte de la banda estable de Charly durante una década: desde 1993 hasta su muerte, en 2003 (Calvo, 2017).

Sobre el final del siglo, la carrera de García se vio fuertemente sacudida por sus excesos y repercutió en sus trabajos *Say no more* (1996) y *El aguante* (1998). En el 2000 volvió Sui Géneris con la edición de un nuevo disco, *Sinfonías para adolescentes*, cuya presentación en el estadio de Boca Juniors reunió a más de 25.000 personas. Luego siguió con su carrera solista y, lamentablemente, con sus problemas de adicciones. En 2002 editó el álbum *Influencia* y en 2003 el disco *Rock and roll yo*.

Con lo dicho, vemos que su mayor producción solista se situó en las décadas de los ochenta y los noventa. Ya a partir de los años 2000 empieza un fuerte declive por sus inconvenientes de salud. Así fue como el 9 de julio de 2008 fue internado en Mendoza por una neumonía. Luego, tuvo una extensa estadía en la quinta de Ramón "Palito" Ortega, donde —tras pasarla muy mal— logró recuperarse para volver a los escenarios en 2009.

La presencia de Ortega en la vida de Charly presenta una cierta paradoja porque el tucumano es un artista que en el pasado estuvo en la vereda opuesta de García —por lo menos, en términos representativos— y a partir de esta época se transformó en un pilar fundamental para ayudar en la recuperación del ex Sui Géneris.

Como decíamos, Charly logró volver a tocar en público en 2009: primero realizó un recital sorpresa en Luján y, luego, un memorable *show* en la cancha de Vélez. En 2010 editó *Kill Gil*, pero su salud no mejoraba.

Los últimos años no fueron fáciles para el cantante, quien en varias ocasiones estuvo internado por problemas de salud. En junio de 2012, mientras interpretaba "Canción de 2×3", se desmayó sobre el piano a una hora de haber comenzado su recital en el estadio Orfeo y encendió las alarmas de sus seguidores. Estuvo internado en el Instituto Modelo de

Cardiología por “su estrés por la presentación y porque es muy fumador. Eso provocó una crisis de hipertensión, pero se recuperó bien y está estable”, decía el parte médico de ese momento. En 2015 fue operado por una fisura de cadera y se le insertó un clavo, que fue retirado en otra intervención quirúrgica el 7 de marzo de 2016. A fines de ese año, el 21 de diciembre, volvió a ser hospitalizado por la complicación de una enfermedad viral que le provocó un cuadro de fiebre y deshidratación. A las 96 horas recibió el alta, pero el 28 otra vez fue ingresado para realizarse un estudio y salió del hospital el 31 de diciembre.

El 24 de febrero de 2017 editó su decimotercer disco de estudio de manera solista y recibió buenas críticas del público y la prensa especializada. *Random* contó con dos cortes de difusión —“La máquina de ser feliz” y “Lluvia”— y en su primer año vendió más de 20.000 copias, una cifra nada despreciable. El 15 de febrero de 2018 se produjo una nueva vuelta de Charly a los escenarios. Con dos días de anticipación, se anunció que se presentaría en el teatro Coliseo, y así lo hizo ante 1.700 personas. Allí repasó temas de su último álbum y algunos de los éxitos de años anteriores (Calvo, 2018). Luego tocó varias veces en el Gran Rex, en el Luna Park y hasta en la provincia de Córdoba, antes de la pandemia.

El día de su cumpleaños 70 —el 23 de octubre de 2021— brindó un pequeño *show* en el Centro Cultural Kirchner, donde estuvo rodeado por decenas de colegas que le realizaron un emotivo homenaje.

El objetivo de este apartado fue hacer un recorrido por la vida y trayectoria de Charly García poniendo el acento en los “ciclos de vida” del músico y haciendo foco en la relación entre lo personal y lo social, por eso, el énfasis puesto en el contexto. Buscamos analizar las distintas densidades de esa trama de contexto y es por eso que hablamos del marco político, social, cultural; de las estéticas y del *rock* nacional.

Destacamos su familia —concepto importante en el que Balán y Jelin afirmaban que había que prestar atención cuando se habla de la biografía de una persona— y también hicimos hincapié en las transiciones importantes en la vida del cantante: cuando pasó de la niñez a la adolescencia, cuando abandonó el hogar paterno, cuando se fue a vivir con María Rosa Yorio y cuando tuvo un hijo.

Todo esto nos permitió comprender, en primer lugar, el rol de García en diferentes épocas del país y cómo a veces estuvo

mucho más comprometido con lo que ocurría a su alrededor —por ejemplo, durante la última dictadura militar—, y cómo en otras épocas eso no sucedió. Ya en democracia no se preocupó demasiado por lo que ocurría a nivel político o social. Es cierto también que desde los 90 sus problemas de adicciones lo cambiaron bastante. Habría que pensar, por qué no, si sus vínculos con las drogas lo alejaron de su compromiso social.

En segundo término, este repaso también nos sirvió para observar que en toda biografía sobre un artista, el contexto político, social y cultural tiene una fuerte influencia. No es lo mismo hacer música en democracia que en dictadura y también es diferente estar en el negocio en épocas prósperas para el país que en momentos de crisis económicas.

En el próximo apartado analizaremos narrativas biográficas de artistas de *rock* nacional y luego prestaremos atención a las de Charly García, para posteriormente cerrar este primer bloque con algunas aproximaciones sobre cómo se configuró su personalidad.

1. Narrativas biográficas de artistas de *rock* nacional

Como decíamos al comienzo, las biografías tradicionales sobre Charly García hacen foco en aspectos de su vida privada y su carrera musical, pero dejan de lado la relación entre lo personal y lo social. Lo mismo sucede con las narrativas biográficas de otros artistas. Es por eso que aquí abordaremos un grupo de biografías de artistas de *rock* nacional con el objetivo de analizar distintos aspectos de las mismas a modo de estado de la cuestión, lo que servirá para pensar el presente análisis biográfico de Charly García. Buscaremos regularidades, diferencias y nos detendremos en el tono de las mismas. Para dicho relevamiento, tomamos como referencia ocho biografías de músicos de *rock* nacional. La mayoría de los libros están escritos por periodistas, excepto los casos de los textos de Roberto Pettinato[9] y Zeta Bosio, cuyos autores son los músicos.

Las biografías de artistas de *rock* nacional que elegimos son: *Cerati en primera persona*, de Maitena Aboitiz; *Pappo. El hombre suburbano*, de Sergio Marchi; *Indio Solari. El hombre ilustrado*, de Gloria Guerrero; *Luca. Un ciego guiando a los ciegos*, de Carlos Polimeni; *Sumo por Pettinato*, de Roberto Pettinato; *Cerati. Conversaciones íntimas*, de Gustavo Bove; *Yo conozco ese lugar*, de Zeta Bosio, y *Tícher de luz. Una guía spinettiana*, de Miguel Ángel Dente.

Un primer dato para mencionar es que la mitad de las biografías citadas fueron editadas luego de la muerte de los músicos, mientras que las demás se publicaron en vida de los respectivos artistas. El libro sobre Pappo, los de Luca Prodan y *Cerati. Conversaciones íntimas* fueron realizados luego del fallecimiento de los músicos (en el caso de *Sumo por Pettinato* el autor habla de toda la banda, pero su líder, sobre quien se centra la obra, murió en 1987); mientras que los textos sobre el Indio Solari, Spinetta y Bosio se hicieron con los músicos en vida ("El Flaco" murió unos años después de la edición de *Tícher de luz*). El caso de *Cerati en primera persona* es excepcional, dado que la primera edición salió cuando el músico estaba en coma tras sufrir un ACV. La segunda sí se publicó luego de su muerte. Con todo esto queremos decir que no se puede concluir en que exista un momento específico para publicar la biografía de un artista.

Una regularidad que encontramos es la que tiene que ver con el tono en que fueron escritas. Al ser la mayoría de ellas elaboradas por periodistas, el tono claramente es periodístico, salvo la biografía de Zeta Bosio, exbajista de Soda Stereo que —

como decíamos más arriba— no es periodista y hace un relato de sus experiencias en primera persona. Algo similar ocurre con el libro de Pettinato, aunque este último incursiona en los medios de comunicación desde hace décadas.

También observamos que se utilizan recursos similares en todas, tanto en la forma de contar la vida del artista en cuestión, como en lo organizativo del texto. Respecto a lo primero, todas las biografías se detienen en aspectos personales y profesionales del músico —dejando de lado el contexto político del país, salvo en contadas excepciones— y "mechan" con anécdotas o relatos en primera persona del autor del libro que estuvo con el músico en determinado momento. Por ejemplo, en *Pappo. El hombre suburbano*, Sergio Marchi recuerda su primera experiencia con el guitarrista:

> La primera vez que lo vi, Pappo era un gigante. Un tipo enorme que parecía escapado de alguna película de ciencia ficción; debía medir como tres metros y su guitarra era de una dimensión descomunal. Mucha gente me conoce por haber sido el biógrafo de Charly García, pero no todos saben que, dentro del rock nacional, mi primer ídolo fue Pappo. (Marchi, 2011, p. 13).

También hay lugar, en los libros mencionados, para entrevistas que el autor le hizo al artista y otras realizadas por colegas (citadas oportunamente). Por ejemplo, *Conversaciones íntimas*, de Gustavo Bove, se basa en tres largos reportajes que le hizo el autor del libro a Gustavo Cerati en distintas etapas de su carrera musical.

En cuanto a lo organizativo, los libros están estructurados en capítulos: son muchos apartados con poca cantidad de páginas cada uno, lo que —se supone— se hace pensando en una lectura ágil por parte del receptor. Además, son textos escritos en un lenguaje coloquial, destinados a que sean disfrutados por todos.

En algunas biografías se hace mención explícita a la discografía del músico, mientras que en otras eso no sucede. Así que esa no sería una condición necesaria para la realización de una biografía de un músico de *rock* nacional.

Siguiendo a Lucía Villa y Valeria Baro, un elemento frecuente en las biografías de artistas de *rock* nacional es la utilización de citas (Villa y Baro, 2014). Una biografía en la que este recurso es usado con mayor recurrencia es *Cerati en primera persona*, dado que la autora se basó en reportajes que el líder de Soda Stereo dio a distintos medios de comunicación a lo largo de su

trayectoria desde 1992 (período que eligió para abordar). Lo mismo ocurre en *Tícher de luz. Una guía spinettiana*, en el que se observan extractos de reportajes que Luis Alberto Spinetta brindó a diferentes medios. Por su parte, en *Luca. Un ciego guiando a los ciegos*, Carlos Polimeni "recurre de forma permanente a la cita (…). Ante la ausencia de la voz del protagonista —el libro fue publicado luego de la muerte del artista—, el periodista partió de entrevistas que realizaron otros colegas" (Villa y Baro, 2014, p. 19).

Como vemos, el recurso de la cita es muy utilizado en las biografías de artistas de *rock* nacional. Para completar lo que el autor del libro sabe —gracias a su propia experiencia con el músico o a lo que ha leído—, recurre a entrevistas que el artista dio en otros medios.

Respecto a la música propiamente dicha, cada libro la aborda de manera particular, lo que lo convierte en el punto de mayor heterogeneidad de las biografías. Aquí no hay una norma. Por ejemplo, *Tícher de luz* brinda una descripción exhaustiva de la obra de Spinetta con datos precisos, crónicas de recitales, tapas de sus discos y se especifica también la lista de músicos que participó en cada álbum. Este estilo de trabajo no es frecuente en otros libros biográficos que elegimos para nuestro corpus de análisis. Los demás, con menos rigor, brindan datos de ese tipo, pero no tan detallados como en el ejemplo que mencionamos y, por eso, destacamos. Esa "falta de rigor" puede ser que se deba a que los autores buscan poner el acento en temas que al público posiblemente le interesen más. O sea, el detalle de la discografía de un artista hoy en día el lector interesado lo puede consultar en Internet; en cambio, una anécdota en particular o un hecho específico no se hallan tan fácilmente por otros medios.

Por último, nos parece interesante hacer una revisión sobre cómo se aborda la cuestión familiar de los músicos en sus biografías, dado que, siguiendo a Tamara Hareven:

> A medida que los individuos avanzan en su ciclo de vida dentro de unidades familiares, se agrupan y reagrupan. Las funciones que asumen dentro de estos conjuntos cambian significativamente durante el ciclo vital. Además, la mayoría de la gente pertenece simultáneamente a distintos conjuntos y en cada uno tiene funciones diferentes. Una persona adulta casada, por ejemplo, pertenece tanto a su familia de origen como a la de procreación y ocupa una posición diferente con roles distintos en cada una.

(Hareven, 1978, pp. 5-6).

Hay algunas biografías que narran que los músicos constituyeron una familia "tradicional", con esposa e hijos. Ese es el caso del libro de Spinetta, que mantuvo una relación de 25 años con Patricia Salazar, con quien tuvo cuatro hijos: Dante, Catarina, Valentino y Vera. Según dice el texto, el cantante fue un padre muy presente e, incluso, se relata que hizo participaciones como productor de discos de los Illya Kuryaki, el grupo de Dante.

Otro artista que armó su familia y lo cuenta en su libro es Zeta Bosio. El exbajista de Soda Stereo narra que estuvo casado, también menciona el drama que le tocó atravesar por la pérdida de un hijo y, por último, comenta su relación con Estefanía Iracet, con quien tiene una hija: Anastasia. Incluso, mientras habla del regreso de Soda Stereo en 2007, cuenta que estuvo en crisis con su ahora esposa: "Llegando al final de la gira 'Me Verás Volver', mi relación con Steffi sufrió una crisis. Algo en ella pasó y, cuando faltaban un par de conciertos para terminar el tour, interrumpió abruptamente la relación que llevábamos". (Bosio, 2016, p. 347). Luego indica que se reconciliaron y también habla de sus padres al decir que pudieron vivir la experiencia de la vuelta del grupo. Al comienzo del libro, cuando aborda su infancia y adolescencia, también menciona a su familia. Más allá de recuerdos de su carrera, es un libro que tiene una fuerte presencia de la familia.

Sin embargo, hay otras biografías que simplemente mencionan algún dato familiar y se quedan allí, como es el caso del libro *Indio Solari. El hombre ilustrado*. En él, Gloria Guerrero apenas narra que el músico está en pareja con Virginia y que con ella tuvo un hijo, Bruno. Otras narrativas biográficas directamente no abordan la cuestión familiar. Tanto en *Conversaciones íntimas* como en *Cerati en primera persona* casi no se hace hincapié en la familia del músico. Como vemos, tampoco hay una regla en este aspecto.

Con todo esto, podemos afirmar que —al igual que lo que ocurre con las biografías tradicionales sobre Charly García que veremos a continuación— las narrativas biográficas de otros músicos del *rock* argentino hacen foco en aspectos de sus vidas privadas y sus trayectorias, pero dejan de lado la relación entre lo personal y lo social, y entre texto (producción artística) y contexto.

1. Narrativas biográficas de Charly García

En este apartado haremos un recorrido similar a lo presentado con las biografías de artistas de *rock* nacional, pero nos enfocaremos en Charly García. Como hicimos anteriormente, abordaremos un grupo de narrativas biográficas con el objetivo de analizar distintos aspectos de las mismas. Buscaremos regularidades, diferencias y nos detendremos en el tono en que están escritas. Para el relevamiento tomamos como referencia tres biografías, las cuales están elaboradas por periodistas.

Las narrativas biográficas sobre Charly García que elegimos son: *No digas nada. Una vida de Charly García*, de Sergio Marchi; *100 veces Charly. Historias esenciales de un hombre en llamas*, de José Bellas y Fernando García, y *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García*, de Roque Di Pietro.

Al margen de estos tres libros biográficos, existen otros tipos de trabajos que analizan la obra de Charly, por ejemplo, un texto que la aborda desde el psicoanálisis. Se trata de *Una voz que se hace letra. Una lectura psicoanalítica de la biografía de Charly García*, escrito por el psicólogo Marcelo Mazzuca. También fueron fuente de consulta el libro *Charly en el país de las alegorías. Un viaje por las letras de Charly García*, de Mara Favoretto; además de múltiples artículos periodísticos que hacen foco en distintas etapas de la carrera de este artista[10].

En otro orden, debemos mencionar el libro escrito por el propio Charly García, llamado *Líneas paralelas. Artificio imposible*, en el que el autor publicó textos que nos permiten inferir cuestiones acerca de su personalidad.

Lo primero que vale la pena aclarar aquí es que la biografía de Charly García por excelencia —si se nos permite la expresión— es la de Sergio Marchi. Decimos esto porque es la única autorizada por el músico y es la que se ajusta más, por sus características, al formato de cabecera del género, que vimos en otras biografías de artistas de *rock*. “En septiembre de 1993, por medio de un amigo común, Charly me propuso que hiciéramos un libro y creo que a partir de pasar mucho tiempo juntos se creó un vínculo entre nosotros” (Marchi, 2013, 30). Luego el autor aclara que el músico no logró “el tiempo necesario ni la tranquilidad requerida” para involucrarse en el proyecto, pero que contribuyó con charlas permitiéndole el acceso a su intimidad. Más allá del libro de Marchi, hemos decidido incluir los otros dos porque todos hacen su aporte al género biográfico.

Al igual que lo señalado en el apartado anterior, observamos

una regularidad respecto al tono en que fueron escritas. En el relevamiento de biografías de artistas de *rock* nacional, al ser la mayoría de ellas elaboradas por periodistas, el tono claramente era periodístico, como ya mencionamos. Aquí sucede algo similar: la de Sergio Marchi, la de Roque Di Pietro y la de José Bellas y Fernando García tienen ese tono (los cuatro son periodistas).

En otro orden, en las biografías de Charly García —de la misma manera que en las de otros artistas de *rock* nacional— observamos que se utilizan recursos similares en la forma de contar la vida del músico. En lo organizativo del texto vemos las diferencias.

Respecto a los recursos, como ya anticipamos, las biografías se detienen en aspectos personales y profesionales del vocalista y suelen incluir anécdotas e incluso, en algunos casos, relatos en primera persona del autor del libro que estuvo con el músico en determinado momento. Esto último ocurre bastante en el texto de Marchi, en el cual el periodista narra aspectos de su relación con el roquero. "En el momento de escribir estas líneas la situación se puede resumir en que cada uno está enojado con el otro, aunque ninguno conoce las razones ajenas, tan solo las propias. Un diálogo de sordos" (Marchi, 2013, p. 11).

Por su parte, en *100 veces Charly*, los autores toman anécdotas del artista contadas por otras personas, testigos circunstanciales de hechos particulares que —en muchos casos— terminaron en escándalo. Cuenta José Palazzo, mánager de Charly: "Llegamos a La Rioja (…). Nos hizo ir a la peatonal, donde se compró un minicomponente (…). Becky, mi asistente, entra a la habitación y ve todas las paredes llenas de sangre porque se había picado y la jeringa había escupido (…). Había arrancado el inodoro y le había pegado al equipo hasta achatarlo". (Bellas y García, 2016, p. 172). En el libro casi no se menciona a la familia. Apenas se habla al comienzo, cuando se cuenta que Charly es hijo de Carlos Jaime García Lange y Carmen Moreno, y es el mayor de cuatro hermanos; y en la historia 72, titulada "Si somos una familia muy normal". Menos aún se hace referencia al contexto político y social del país. "El distanciamiento de Charly con Carmen, la madre, y Josi, la hermana, fue a partir de la primera internación, antes de (el disco) *Tango 4* (…). Ellos (la familia) eran los únicos que podían dar la orden de internación y Charly nunca se los perdonó. El origen de la pelea fue ese", contó el periodista Marcelo Fernández Bitar, consultado para el libro, en uno de los pocos pasajes en los que se nombra a la familia (Bellas y García, 2016, pp. 166-167).

Por su parte, Marchi habla de la familia del músico, pero tampoco le da un lugar primordial; solo hay breves menciones. La obra está centrada en la carrera musical, la relación del artista con él, y en anécdotas y escándalos.

Nos resta presentar *Esta noche toca Charly*, de Roque Di Pietro, un texto que salió en 2017. "Este libro es una biografía musical de García, con el foco puesto en su carrera como artista en directo" (Di Pietro, 2017, p. 13), dice su autor en la introducción. Es una biografía original porque, a diferencia de otras, no se centra en contar la trayectoria del músico de la forma convencional en la que se narra en una biografía; sino que se enfoca en los *shows* en vivo y, a partir de allí —siguiendo al propio autor que lo explica en la contratapa—, esto se transforma en una vía de acceso "para comprender las razones del impacto artístico y social que ha tenido —y aún tiene— la música de este extraordinario artista" (Di Pietro, 2017).

Di Pietro, al igual que Sergio Marchi, José Bellas y Fernando García, narra que tuvo la chance de conocer en persona a Charly y que le hizo una entrevista formal en una ocasión. Cuenta su experiencia con el músico e incluso incluye extractos de ese reportaje. En esto, el método es muy parecido al que vimos en las otras biografías. Sin embargo, su foco de atención —y eso nunca lo pierde— está puesto en los *shows* en vivo del músico. Para completar la información de esos recitales hace uso de las citas, recurso que también vimos en otros relatos biográficos. Referencia artículos periodísticos que dan cuenta de esas presentaciones y también entrevistas realizadas a protagonistas que fueron testigos de esos conciertos: músicos, ingenieros de sonido, mánager, periodistas y compañeros. Para la reconstrucción de los *shows* se basa además en un catálogo de grabaciones piratas y documentos inéditos. Esa es la base documental que le permitió al autor reconstruir los recitales en vivo de García en el período que va desde 1956 hasta 1993. Por todo esto decimos que es una biografía distinta a las convencionales.

Respecto a la organización de los textos, vemos diferencias. *No digas nada. Una vida de Charly García*, de Sergio Marchi, está dividido en 28 capítulos iniciales. Luego hay un epílogo y un apartado llamado "Los aliados", que trata de testimonios "adicionales" (así los llama el autor) de gente que estuvo muy cerca del músico. Decimos capítulos adicionales porque para la octava edición, publicada en 2013, se agregaron ocho. Todos los capítulos tienen, en promedio, entre 10 y 15 páginas de extensión, lo que hace suponer que se busca una lectura ágil.

Sobre el final del libro, Marchi agrega la discografía completa de Charly García.

Por su parte, *100 veces Charly*, de José Bellas y Fernando García, hace hincapié en las "100 historias esenciales" —que ponemos entre comillas porque así las llaman los autores—. También hay un prólogo, un ensayo escrito por Pablo Alabarces y una entrevista que le hizo Fernando García —uno de los autores del libro— al músico. Sobre el final hay dos apartados más. Uno se llama "Las voces", en el que se incluyen los nombres de las personas que relataron experiencias o que aparecen en el libro, como Mick Jagger, de quien afirman los autores: "Dicen que vio a Charly García en una zapada de trasnoche en el Faena" (Bellas y García, 2016, p. 217). El último apartado es el dedicado a la cronología, en el que los autores detallan —casi año por año— los sucesos más importantes de la carrera del artista.

Una mención aparte merece *Líneas paralelas*, el libro escrito por el propio Charly García. Es un texto que pensamos bastante si incluirlo o no en este repaso porque, en realidad, no se trata de una biografía, ni siquiera de una autobiografía, como las conocemos. Pero, tras meditar bastante —perdón por la confesión—, decidimos que tenía que ser mencionado aunque sea brevemente porque —como anticipamos más arriba— con este libro tenemos escritos de Charly que nos permiten inferir cuestiones acerca de su personalidad. García no cuenta nada de su trayectoria; absolutamente nada. Menos, de su familia. Menos aún hay alguna mención hacia el contexto político o social del país. No hay nada de ello. No es, por ejemplo, como el texto de Zeta Bosio, en el que el bajista narra detalladamente las etapas de su vida. Aquí Charly publicó escritos, pensamientos, reflexiones y dibujos; nada más y nada menos. "Líneas paralelas es el libro de un libro, de un libro original, único, que existe y se prendió fuego. Se trata de un diario de viaje, de un mapa de ruta en el que Charly García decidió volcar, durante semanas, el día a día previo a sus shows"[11], cuenta el editor al comienzo de la obra. ¿Y qué dice Charly? Reflexiona, argumenta, dice poco y mucho a la vez. Opina de diversos temas, por ejemplo: "No creo que el cigarrillo, la bebida o las drogas hagan mal o sean peores que el T.E. celular, los porteros de las discos o ir al banco. Hasta en la música (que amo y celo) hay *modus operandi* o fobias y prejuicios absurdos" (García, 2013, s/p).

Este libro no tiene organización alguna. Como decíamos, es un conjunto de reflexiones, escritos y dibujos del artista. No hay división en capítulos y ni siquiera están numeradas las páginas.

Al comienzo está la nota del editor, que presenta de qué se trata la obra, y luego aparecen los escritos del músico.

Para concluir el repaso, *Esta noche toca Charly*, de Roque Di Pietro, toma los recitales del músico en el período 1956-1993. El libro está dividido en 12 grandes capítulos; los cuales, a su vez, están separados en apartados que presentan los *shows*. Las etapas que toma son: niñez y adolescencia, Sui Géneris, los otros grupos que integró, cada disco solista, y llega a 1993 porque —argumenta el autor— es un quiebre en la carrera del artista.

Como vemos, las biografías de Charly García tienen distintos matices y cada una posee características propias: la de Marchi es la más convencional; *100 veces Charly* hace centro en los escándalos protagonizados por el músico, y *Esta noche toca Charly*, con una amplia base documental, se enfoca en los recitales en vivo. Al igual que las biografías de otros artistas del *rock* nacional, las de Charly García destacan aspectos de su vida privada y su trayectoria, pero obvian la relación entre lo personal y lo social. De ahí, la necesidad de generar otra mirada, y es por eso que creemos que el método que explicamos al inicio —el biográfico/historia de vida— es el apropiado para ello.

1. Algunas aproximaciones sobre cómo se configuró su personalidad

A partir de lo que vimos, podemos afirmar que las principales narrativas escritas sobre la vida de Charly García refuerzan la noción de su personalidad contestataria y rebelde. Siempre le gustó llamar la atención y ser el centro de la escena. Y, muchas veces, pecó de soberbio también. Decir todo esto es casi una obviedad, pero, nobleza obliga, si hablamos de la personalidad de Charly son cosas que no se pueden omitir.

El primer quiebre emocional en la vida de García —y que influyó fuertemente en la configuración de su personalidad— se dio cuando apenas tenía cuatro años, a raíz del viaje de sus padres a Europa. Cuenta Sergio Marchi que cuando el músico está mal recuerda esa época de su vida: "Me dejaron con dos boludas y el piano" (Marchi, 2013, 4). Ese disgusto fue tan profundo que le originó la aparición del vitíligo. "A Charly le dejó la mitad de la cara blanca. La crisis actual de Charly García no se inició por la fama, las presiones del éxito y la vida disipada, aunque todo esto lo haya profundizado terriblemente" (Marchi, 2013, p. 49). El propio Charly dijo que lo dejaron con el piano, lo que explica una relación tensa con la música al principio. El pequeño se aferró a ese instrumento en el momento más doloroso de su corta existencia y canalizó toda esa angustia que llevaba adentro. La infancia de García, cuentan los biógrafos, transcurrió entre el colegio primario y las clases de piano. El músico se encargó de decir que jamás durmió de chico y que nadie se convierte en profesor de piano a los 12 años si duerme (Marchi, 2013).

Decíamos que un primer quiebre emocional había sido el viaje de sus padres a Europa. Un segundo quiebre —más agradable— podemos ubicarlo cuando Charly conoce a Los Beatles. Ese fue el momento en que dejó de interesarse por la música clásica y optó por el *rock*. "Cuando escuché a Los Beatles (...) me volví loco: pensaba que era una música marciana. Música clásica de Marte. Enseguida comprendí el mensaje: 'Tocamos nuestros instrumentos, hacemos nuestras canciones y somos jóvenes'" (Marchi, 2013, p. 54). Sabemos que la aparición del grupo británico cambió la vida de millones de personas y la de Charly también. Esa música lo acompañó toda su adolescencia y mucho más.

Y, si hablamos de la adolescencia, surge la pregunta: ¿cómo era Charly en esa etapa? Nito Mestre, quien lo conoció cuando estaban en el tercer año de la secundaria, narró la personalidad de Charly en ese momento, muy distinta a la que sería luego: "Era tímido. Absolutamente tímido y encerrado. (…) Socializaba muy poco con el resto (…). No era quilombero, era todo para adentro" (Bellas y García,

2016, 55). Y, entonces, ¿qué es lo que lo habrá cambiado? ¿La fama? ¿Las drogas? Ningún biógrafo puede señalar el momento exacto en que García dio un vuelco en su personalidad, pero lo cierto es que ese giro se produjo.

En los próximos capítulos, de la mano de su producción durante el período dictatorial y de su configuración corporal, seguiremos reflexionando acerca de las huellas expresivas que marcaron la representación artística de García, pero en otra clave. Si en estos primeros capítulos lo vimos desde su percepción, vivencia personal y desde su faceta más privada, a continuación observaremos algunos aspectos de la apariencia pública del personaje.

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE CHARLY GARCÍA DURANTE EL PERÍODO DICTATORIAL (1976-1983)

1. La experiencia roquera mediada por la represión

Un conjunto de trabajos académicos analizó el rol que cumplió el *rock* en el contexto represivo de la última dictadura militar argentina. En este sentido, se estableció una interesante discusión que marca dos tendencias: las interpretaciones que consideran que los discursos y prácticas roqueras enfrentaron sesudamente a la dictadura y las que matizan esta noción e, incluso, sostienen que fueron "funcionales" al poder.

Mara Favoretto (2014) establece que buena parte de los y las jóvenes experimentaron con el *rock* una forma de resistencia:

> Este movimiento, si bien fue desplazado por la fuerza a una posición marginal, pudo funcionar como un espacio de reconocimiento mutuo y de resistencia. (...) Los jóvenes conformaron un movimiento musical con una tradición de enfrentamiento al sistema, como ámbito de sostén de identidad, en un período histórico en el que toda expresión era cuestionada. (Favoretto, 2014, p. 75).

En los primeros dos años del proceso (1976 y 1977) se organizaron gran cantidad de recitales, muchos de ellos en el Luna Park. Esos *shows*, sostiene Pablo Vila (1987), sirvieron más a un propósito social que musical, y funcionaron como actos políticos encubiertos: "Los conciertos eran como rituales de la resistencia, en los que la música era el medio de comunicación y donde, muchas veces, las canciones que habían sido censuradas se tocaban en público" (Vila, 1987, p. 135). A finales de 1977, el gobierno presionó para que los organizadores de los *shows* hicieran menos conciertos y, desde entonces, los recitales disminuyeron la frecuencia con que se hacían (Favoretto, 2014).

Por otro lado, hay autores que afirman que el *rock* en ese período, más que resistir y oponerse, en cierto sentido fue complaciente con el poder. Un hecho clave que se señala es la Guerra de Malvinas, dado que el movimiento resultó ampliamente favorecido con una ley aplicada por el gobierno dictatorial que prohibía la difusión de la música en lengua inglesa. El desplazamiento del *rock* internacional fue ocupado por el *rock* nacional que, paradójicamente, era legitimado por el mismo gobierno que años atrás lo había calificado de "falsa cultura" (Pujol 2007, p. 219). En palabras de Sergio Pujol, "de pronto, el rock era occidental y cristiano, y el Comfer lo avalaba con toda energía" (Pujol, 2013, p. 219).

Como subrayamos, esta medida favoreció el crecimiento del *rock* en Argentina dado que las radios solo podían reproducir

música en castellano. Al respecto, el periodista Marcelo Fernández Bitar analiza:

> Aún sin saber qué postura tomar como figuras públicas ante los jóvenes, los músicos locales apenas atinaron a seguir su ritmo de trabajo, algunos ilusionados con la posibilidad de recuperar realmente las islas (Malvinas) y otros descorazonados ante hechos bélicos en torno a una justa causa. (Fernández Bitar, 2015, p. 131).

El nacionalismo cultural, que de pronto se volvió parte del discurso dominante, trajo aparejado mayores posibilidades laborales y económicas para los músicos, y también un mayor reconocimiento artístico. Asimismo, empezaron a realizarse festivales que reunían a distintos exponentes del *rock*, pero esos *shows* eran incluso impulsados por el propio gobierno militar. En relación con esto, Bitar agrega lo siguiente:

> Como las autoridades querían hacer un concierto con la firme participación de los rockeros, hubo una reunión inicial de los militares con el productor Daniel Grinbank, quien a fines del año anterior (1981) había acudido junto con Charly García a una invitación de un asesor de (Roberto) Viola para 'charlar sobre música joven'. (Fernández Bitar, 2015, p. 132).

Siguiendo a Bitar, el momento clave del *rock* durante la Guerra de Malvinas fue en mayo de 1982, cuando se realizó el Festival de la Solidaridad Latinoamericana en Obras, con la asistencia de 40.000 personas. Se cantó el himno y se hizo un minuto de silencio por los caídos en combate. *Canal 9* y las radios *Del Plata* y *Rivadavia* transmitieron en directo el recital de cuatro horas. Entre los artistas que tocaron ese día estaban Luis Alberto Spinetta, Litto Nebbia, Nito Mestre, León Gieco, Raúl Porchetto y Charly García. Esto implica decir que el gobierno había logrado juntar a las máximas figuras del *rock* nacional de ese momento.

Un hecho como el de la participación de los músicos en ese recital pone en cuestión cualquier afirmación tajante sobre lo "contestatario" del *rock*. Sin embargo, Favoretto, insiste en relativizarlo:

> Lejos de apoyar a los militares, las canciones de los rockeros que participaron del recital hablaban de los verdaderos perdedores en la guerra (los soldados, sus familias y el pueblo en general) y criticaban aún más a los que los

habían convocado a cantar. (Favoretto, 2014, p. 82).

Como se señalaba, Charly García participó en ese festival y cerró el recital interpretando la canción “Rasguña las piedras”, de su autoría, junto a David Lebón, Raúl Porchetto, León Gieco, Nito Mestre y Antonio Tarragó Ros (Fernández Bitar, 2015, p. 133).

Mientras pasaba todo esto, muchos músicos tuvieron que dejar la Argentina debido a que se percibían en peligro. La censura era tal que resultaba muy complicado poder trabajar de forma libre. Además, algunos eran perseguidos por los militares, que terminaban sabiendo cada movimiento que hacían. Es por ello que a continuación nos referiremos al proceso de exilio que atravesaron algunos artistas para poner en contexto las tensiones en torno a la decisión de Charly García de quedarse en el país.

1. El exilio

Una vez instaurado el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, varios músicos decidieron irse del país impulsados por el miedo y también porque sus fuentes de trabajo decaían, sobre todo desde 1977, año en el que vimos que la dictadura presionó para que se realicen menos conciertos en vivo.

Siguiendo a Juan Ignacio Provéndola (2015), a pesar del escenario hostil a las expresiones políticas e ideológicas, el *rock* en la Argentina mantuvo, en líneas generales, una relación bastante diferente a lo que se construyó en el sentido común:

> No hubo, durante el período dictatorial, altercados de carácter superlativo, más allá de censuras, razias a la salida de los recitales y hasta la detención de algún que otro músico, asedios que el rock ya acostumbraba a padecer independientemente del momento institucional del país. (Provéndola, 2015, p. 104).

Ante esto, el propio Provéndola se pregunta: "¿Habrá sido porque, como sostiene el periodista Fernando D'Addario (2005), 'el rock mostró una actitud autista frente a la dictadura?'". Por su parte, el poeta y periodista Pipo Lernoud (2001) argumenta que no hubo desaparecidos relacionados con este ámbito porque "el rock siempre iba por un camino distinto al de otras actividades y, en este caso, le sirvió para zafar un poco de eso".

Como vemos —y ya lo observábamos en el apartado anterior —, no hay consenso respecto a qué posición asumió el *rock* en ese período. En octubre de 1976, Miguel Grinberg decía en la revista *Prensario* que "pese a lo que pueda representar la desazón entre los músicos argentinos de rock, todo revela actualmente una asombrosa capacidad de optimismo. Semana tras semana se multiplican los recitales y del mismo modo crecen las giras por el interior del país" (Pintos, 2001). Sin embargo, un año después cambiaría de opinión a la hora de realizar un balance de 1977: "Decayeron las fuentes de trabajo, pues disminuyó el efectivo juvenil para gastos musicales. Bajó en más de un 50 por ciento la venta de discos, en comparación con el año anterior, y se triplicó el precio de los álbumes" (Grinberg, 1977).

Más allá de estos análisis y de la discusión en torno a qué tan "resistente" fue el *rock* por esos años, lo cierto es que muchos músicos optaron por el exilio.

Uno de los primeros en tomar la decisión de dejar la Argentina

fue Piero. En 1976, apenas consumado el golpe de Estado, viajó a España luego de un intento de secuestro por parte del régimen. Desde que se fue y hasta 1981, que decidió volver, interrumpió su actividad en la música.

León Gieco anunció en 1978 que se iría de gira por América y que regresaría a la Argentina dos meses por año para resumir su trabajo ante el público local: "No voy a seguir perdiendo el tiempo acá. No puedo ser un idiota toda mi vida por la mentalidad del país" (Grinberg, 1993, p. 133). Dos años después, recuerda el ya citado Juan Ignacio Provéndola (2015), cambió de parecer: "La experiencia de vivir en Estados Unidos fue maravillosa, pero lo curioso es que luego de estar en distintos países, me empezó a gustar mucho más Buenos Aires"[12].

Gustavo Santaolalla también se había ido a Estados Unidos: "Ya no aguantaba más, como mucha otra gente que piensa igual pero todavía no se decide. Yo agarré y me fui. Nunca banqué la censura ni tener que llegar al punto de autocensurarme. Porque mi límite creativo no me lo imponía yo, sino otras personas" (Guerrero, 1981, p. 15).

Otro músico que dejó el país fue Roque Narvaja. Decidió emigrar cuando la compañía EMI-Odeón se negó a editarle el disco *Amén*, su cuarto álbum, porque integraba una lista negra. También, habían irrumpido en su domicilio tres veces: "En 1977 entraron por primera vez y pensé que habían sido ladrones. Después, dos veces más. Ahí me di cuenta que iba en serio. El 4 de abril de 1977 agarré a mi esposa, a mi hijo que tenía 11 meses, y me tomé un avión a Madrid" (Del Mazo, 2004, p. 5), recordó en una entrevista.

Por su parte, Litto Nebbia también optó por el exilio luego de ser señalado por grabar como invitado en *Canciones para perdedores* (1976) de Mirtha Defilpo, un álbum que, según la SIDE (Secretaría de Inteligencia del Estado), tenía "características disolventes" (Pujol, 2002, p. 100).

Siguiendo a Provéndola (2015), los demás —de los que decidieron optar por el exilio— se desparramaron por el mundo procurando hacer lo que no podían en Argentina: vivir de la música. Moris estaba en Madrid, Miguel Cantilo y Miguel Abuelo se fueron a Ibiza, mientras que Pappo se estableció en Londres. En tanto, Luis Alberto Spinetta estuvo por Estados Unidos, invitado por el tenista Guillermo Vilas. Allí grabó *Only love can sustain*, el disco en inglés que realizó en 1979.

Con este repaso, vemos que fueron muchos los músicos que

optaron por el exilio. Sin embargo, a diferencia de ellos, Charly García permaneció en la Argentina, excepto por un corto período en el que estuvo en Brasil junto a David Lebón y le dieron origen a Serú Girán, el grupo con el que compuso las canciones más crudas en referencia a la realidad del país, y que a continuación analizaremos. En este contexto, el ex Sui Géneris se las ingenió para decir lo que en esa época estaba prohibido.

En el próximo apartado nos detendremos en el testimonio del propio García y sus percepciones al recordar el período.

1. “Tener un enemigo y defenderte de él te hace funcionar el bocho”[13]: el contexto político como motor creativo

> Fue la figura más creativa de la época, sobre todo si comparamos su obra de entonces con otros momentos de su propia producción musical. Me parece que fue central, en particular por su agudeza para poder decir, para trabajar la metáfora siempre vinculada a lo sonoro, a lo musical. En ese sentido, me parece que las canciones de Charly García son maravillosas y que, a diferencia de otras de la misma época, se bancan perfectamente el paso del tiempo[14]. (Pujol, 2005).

Las palabras de Sergio Pujol, dichas en una entrevista con *Página 12* en noviembre de 2005, resumen el rol de García en esos años. Es que Charly tuvo la habilidad de expresar lo que pensaba de tal forma que los militares no pudieran juzgar el mensaje. Gracias al uso de metáforas, logró decir cosas que de una forma más directa le hubieran valido la censura. En relación con esto, Pablo Alabarces (1995) reflexiona de esta manera:

> La aparición de la censura anunciando la llegada del Proceso (...) llevará a los letristas a desplazar sus retóricas hacia el campo de la alusión, la perífrasis, la presuposición, el implícito. A narrar la sobrevivencia cotidiana en medio del terror (Alabarces, 1995, p. 70).

En la vida de García llega el final de Sui Géneris y el comienzo de una nueva etapa. Como señala el propio Alabarces, ese grupo “institucionalizó el rock hecho en Argentina como fenómeno de masas” y el “hecho puntual que así lo decidió fue el famoso recital de despedida, Adiós Sui Géneris”, en 1975. (Alabarces, 1995, pp. 70-71). ¿Pero qué pensaba García por esos años? Aquí podemos tener una primera idea al respecto:

> Un Luna (Park) creía que llenábamos pero nunca pensé que dos. En realidad, yo no tenía mucha noción de la gente que arrastraba Sui Géneris porque el grupo estaba super mal manejado. En vez de hacernos tocar cinco veces al año en grandes estadios con buen sonido, nos hacían tocar en bailes en los que yo veía gente por todos lados pero pensaba que sólo venían a bailar, no a ver a Sui Géneris. En mi fantasía, Sui Géneris era seguido por un grupo de intelectuales que entendía de música y lo demás era el

> baile, gente que le daba lo mismo que estuviera Sui Géneris o La Joven Guardia. (Chirom, 1983, p. 62).

Siguiendo a Alabarces, las 36.000 personas que fueron a ver al grupo en los dos recitales de despedida constituyeron un récord que tardaría mucho tiempo en ser superado y marcaron "la entrada definitiva del rock en el mercado de masas" (Alabarces, 1995, p. 71). Pero la llegada de 1976 hizo virar el curso de ese desarrollo.

Una de las canciones de García más identificadas con la época de la dictadura es "Canción de Alicia en el país", que formó parte del álbum *Bicicleta*, de Serú Girán, en 1980. Invitado por Felipe Pigna para el programa de televisión *Qué fue de tu vida,* el 19 de enero de 2012, el propio Charly explicó cómo compuso ese tema: "Cuando hay un enemigo visible, uno se tiene que esforzar más para protestar y que no se den cuenta. Me puse metafórico pero bastante directo. Bastante directo porque hablaba de las torturas; de las morsas, que era Onganía; los brujos, que era López Rega"[15].

La portada del disco *Bicicleta*, de Serú Girán (1980).

En la misma entrevista recordó un hecho puntual que sirve para graficar cómo se vivían esos años: "Yo creo que los recitales de Serú Girán en Obras eran lugares de resistencia. La gente iba ahí y se expresaba. Una vez se iban a llevar a una chica en cana y yo paré el concierto y le dije al iluminador: 'Iluminá ahí'. Y entonces estaba el tipo con la mina y le digo: 'Somos 5.000 contra uno'. Y no se la llevó".

Consultado sobre si sentía el peso de ser un referente en una época tan difícil, respondió: "Sí, pero me daba una mezcla de paranoia y orgullo porque había que tener huevos para estar todo el tiempo tan expuesto; y cuando escuché (la canción) 'Working Class Hero' ('Héroe de la clase trabajadora'), de John Lennon, me sentí muy identificado".

A continuación, analizaremos las canciones publicadas entre 1976 y 1983 en las que Charly García hace alusión —siempre de forma metafórica— al difícil momento que atravesaba la Argentina.

1. La obra de Charly García durante la dictadura

En 1976, Charly ya había cerrado su ciclo con Sui Géneris y había pasado a formar el conjunto denominado La Máquina de Hacer Pájaros (1975-1977). Luego conformó Serú Girán (1978-1982) y finalmente comenzó su carrera solista.

Portada del disco *Películas*, de La Máquina de Hacer Pájaros, editado en 1977.

El primer disco, *La máquina*, titulado como el grupo, se editó el mismo año en el que comenzó el proceso militar y musicalmente transitaba caminos similares a los que García había iniciado con *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Sui Géneris, 1974). "Al barroquismo musical (estimulado por un trabajo a doble teclado junto al ex Pescado Rabioso, Carlos Cutaia) se le sumaba el esmero en las letras y una interesante habilidad en las metáforas literarias (...)" (Provéndola, 2015, p. 113).

"Hipercandombé (El grito milenario del Río de la Plata)" es el tema número 5 del disco *Películas*, segundo y último de La Máquina de Hacer Pájaros, que fue editado en 1977 por el sello Talent Microfón. Allí Charly empezaba a referirse al momento político y social que atravesaba la Argentina sin apuntar explícitamente contra el proceso militar, pero sí haciendo referencia a este. Frases como "la paranoia es quizás nuestro peor enemigo" o "en realidad te quieres escapar de algún lío" ya anticipaban la crítica de García hacia la clase política argentina de ese momento.

"Los sobrevivientes" es la canción número 8 de *La grasa de las capitales* (1979). De la mano de Charly, Serú Girán presentó una propuesta más frontal, reflejada desde la misma tapa del álbum, que se trataba de una parodia a la revista *Gente*.

El título del tema ya es toda una declaración y estrofas como "Yo siempre te he llevado / bajo mi bufanda azul / por las calles como Cristo a la cruz" o "Estamos ciegos de ver / cansados de tanto andar" también expresaban el clima social de entonces.

La grasa de las capitales se editó en agosto de 1979.

La portada de *La grasa de las capitales* (1979) nos permite observar cómo la música de García tuvo una presencia fuerte en los sentidos de resistencia cultural en la dictadura. Respecto a la parodia y al concepto del disco, Charly dijo: "La idea fue mía. Estaba podrido de todas esas revistas tipo *Gente*, que eran tan caretas. Habíamos compuesto ese disco para ir al choque directamente. Las canciones eran más pesadas, más contestatarias. Había que salir de la grasa, de la mediocridad. Era una época en que el rock todavía estaba en contra de la música comercial: era nosotros contra el mundo. Y la revista *Gente* era el enemigo"[16].

Para la tapa del álbum cada uno eligió su personaje. Pedro Aznar era el oficinista; David Lebón, el rugbier; Oscar Moro, el carnicero, y Charly García, el empleado de estación de servicio, como una crítica a las petroleras "que se llenan de dinero y manejan el mundo a su antojo"[17].

La frase incluida como titular también tiene una explicación, que el propio García develó: "Cuando estuve en Brasil, en la primera época de Serú, hubo toda una campaña en contra mío. Las notas eran del tipo: 'Charly se olvidó de nosotros'. Hubo una que tituló con 'Charly García, ¿ídolo o qué?', y empapelaron la ciudad con el aviso de la revista. Una grasada total"[18].

Continuando con el análisis de los temas, una mención especial merece "Canción de Alicia en el país", dado que es una de las composiciones más recordadas del álbum *Bicicleta*, de Serú Girán, que se editó en 1980.

Sergio Pujol (2013) resalta la importancia de esta canción: "Era una descripción bastante realista de la Argentina del Proceso. Abundaba sobre el juego de realidad-irrealidad de la novela de Lewis Carroll, salvo que en lugar de partir de la realidad para llegar al absurdo, Charly hacía lo inverso" (Pujol, 2013, p. 164). Esas líneas escritas por Pujol sintetizan lo que hizo García con esta canción: hablaba de política sin hablar de política, se refería a la dictadura sin referirse a la dictadura.

"Ya no hay morsas ni tortugas / (…) enciende los candiles / que los brujos piensan en volver / a nublarnos el camino". Cuando Charly

hacía referencia a las “morsas” y “tortugas”, estaba pensando en Juan Carlos Onganía y Arturo Illia; y cuando mencionaba a los “brujos”, se refería a José López Rega[19]. Ese año se había instalado que el exministro de Isabel Perón hacía especulaciones políticas en España (Pujol, 2013). “Al final algunos creyeron ver en la figura de Alicia a la viuda de Perón, desplazada del gobierno por ‘el rey de espadas’” (Pujol, 2013, p. 165).

Charly García junto a Oscar Moro, Pedro Aznar y David Lebón (Serú Girán) con las bocas tapadas con cinta en una alusión a la censura que sufrían los músicos en dictadura. (Fuente: @SeruGir4n).

Pedro Aznar, bajista de Serú, contó para el programa *Ojos de videotape*, de la TV Pública: “Había que decir las cosas con cuidado y con cancha para meter el mensaje sin que se notara demasiado”. Y confesó: “Yo mismo me avivé de lo que estaba diciendo ‘Alicia’ años más tarde”[20]. Para el mismo programa, el músico Leo Ferradas agregó algo interesante respecto a la música de Serú: “Para mí son más que Los Beatles argentinos porque es una recontra super banda rockera, progresiva, recontra super rica en armonía y melodía; y además, las letras de Charly y de David (Lebón) las podés leer como si fuesen poemas”.

“Encuentro con el diablo”, compuesta por Charly y David Lebón, también formó parte de *Bicicleta*. Sobre este tema han circulado distintas versiones nunca confirmadas. Algunos afirman que surgió tras la invitación de Albano Harguindeguy, ministro del Interior durante la dictadura de Jorge Videla, en un momento en que la junta quería tener relación con referentes de los jóvenes.

Otros desestiman esa apreciación, por ejemplo, el ya citado Sergio Pujol (2013), quien sostuvo que casi todas las especulaciones fueron infundadas porque, según este autor, el tema de la cita con el diablo tenía más que ver con una vieja leyenda del *blues* que con supuestas

conversaciones entre militares y figuras del ambiente. De cualquier modo, aclara el propio Pujol, esas reuniones tendrían lugar al año siguiente.

El diseño de *Peperina*, en casete, que fue lanzado en 1981.

Igualmente frases como “Nunca pensé encontrarme con el sabio / que me analiza como una ecuación / que espera una respuesta de mis labios / mientras estoy cantando esta canción” o “Nunca pensé encontrarme con el jefe / en su oficina, de tan buen humor / pidiéndome que diga lo que pienso / qué pienso yo de nuestra situación”, hicieron pensar que García hablaba de una reunión con Harguindeguy.

“José Mercado” es el tema 9 del álbum *Peperina*, lanzado por Serú Girán en 1981. En esta canción, Charly hace referencia al contexto de época al decir que el protagonista del tema “compra todo importado”, “ahorra” en un pasaje, “pide rebajas” y “compra porquerías”. Hay lecturas que indican que parodiaba al ministro de Economía de la dictadura, José Alfredo Martínez de Hoz, dado que el protagonista del tema se llama José y es licenciado en Economía (Pujol, 2013).

Respecto al sonido de *Peperina*, afirma el propio Pujol que quizás la novedad respecto a otros discos pasó más por la configuración social del público que por la propuesta artística, si bien Charly lo consideraría su mejor trabajo (Pujol, 2013, p. 189).

“No bombardeen Buenos Aires” es el tercer tema del disco solista de García *Yendo de la cama al living*, publicado en octubre de 1982, apenas meses después de la Guerra de Malvinas. Tanto su título como su letra narran el momento que atravesaba el país.

La canción, de forma irónica, pide que no haya un bombardeo en la capital del país (incluso, en vivo García llegó a decir: “No bombardeen Caballito”, cuando tocó en Ferro); también recuerda la movilización obrera del 17 de octubre de 1945 que exigió la liberación de Juan Domingo Perón, y señala a la dictadura —como hacía Charly por esos años—, pero ya de una forma más directa: “Terror y desconfianza por los juegos / por las transas, por las canas, por las panzas, por las ansias / por las rancias cunas de poder”.

“Los Dinosaurios” es el tema 7 del disco *Clics modernos*, editado el 5 de noviembre de 1983, pocos días antes de la vuelta de la democracia. Es por eso que quizás sea la canción que más explícitamente habla de

la dictadura en ese período.

La portada de *Clics Modernos*, editado en 1983.

El miedo a expresarse ya estaba quedando a un lado y la censura no era como en años anteriores. La letra es contundente ya desde el comienzo: “Los amigos del barrio pueden desaparecer / los cantores de radio pueden desaparecer. / Los que están en los diarios pueden desaparecer / la persona que amas puede desaparecer”.

García habló de los desaparecidos por primera vez, con todo lo que ese término implicaba (e implicó después). Sin embargo, el propio Charly se encargó de decir en una entrevista con la revista *Rolling Stone* en 2002 que no la compuso pensando en los represores: “Juro que cuando la escribí no pensé en los militares (…). La letra tenía más que ver con el sentimiento de ausencia que se produce en uno cuando pierde algo, desde un amor hasta el cepillo de dientes”.

Pese a lo que pueda decir el autor, que no podemos saber si lo dijo en forma irónica o no, esa canción caló hondo en el sentimiento de muchas personas y se transformó en un símbolo de la época que empezaba a quedar atrás.

En este recorrido por algunas de sus canciones observamos cómo —a través del uso de metáforas— García logró esquivar la censura en los años del gobierno militar. A diferencia de otros artistas, Charly se quedó en el país, continuó componiendo y editando discos, siguió tocando en vivo —con los peligros que eso implicaba— y habló de lo que no se podía hablar.

Lo expuesto nos lleva a pensar que el rol específico que tomó Charly García en este período fue fundamental para convertirse en un referente de la resistencia cultural en Argentina y que, pese a que con el correr de los años su vida tomó otro giro —en parte por sus problemas de adicciones—, fue tan importante su papel en esa época que aún hoy se lo valora por eso.

Retomando la pregunta que nos hacíamos más arriba sobre qué tan resistente fue el *rock* durante el período dictatorial, ahora ubicados desde la obra de Charly García, vemos que este músico planteó un tono contestatario desde sus letras y música, lo que queda evidenciado en el análisis que realizamos de algunas de sus canciones. Igualmente, pensamos que esa pregunta sigue siendo difícil de responder debido a que, si seguimos con el foco puesto en García, también observamos

que este artista participó de recitales organizados por la Junta y de reuniones con funcionarios de la dictadura, por ejemplo. Lejos de hacer un juicio de valor al respecto —no es nuestro interés ni objetivo —, lo que queremos decir con todo esto es que el interrogante sobre qué tan resistente fue el *rock* en esa época sigue siendo complejo de responder.

En otro orden, pero también respecto a la obra de Charly, es pertinente señalar que sus temas contenían un criterio estético distinto al que, por ejemplo, tuvo el cancionero folclórico de los 60, y el público entendió este otro código en el que el contexto está presente, pero no es literal. De hecho, a lo largo de su trayectoria continuó esta misma línea, sin hacer referencias explícitas, y eso no lo hace más o menos político.

En los próximos capítulos, al seguir con su faceta más pública, analizaremos las huellas expresivas que marcaron la representación artística de García con el foco puesto en aspectos de la estética visual de este músico, encarnada ante todo a través de su cuerpo.

LA DIMENSIÓN DE LO CORPORAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD ARTÍSTICA

1. El *rock* y la representación de un cuerpo resistente

El *aguante* es un término utilizado en el ámbito académico para referir al fanatismo en el fútbol —sobre todo para las denominadas barrabravas—, pero además es usado para referirse a dimensiones culturales y sociales que se construyen en torno al mundo del *rock*. En especial, en los estudios en comunicación, la expresión se empezó a utilizar para hacer referencia a formas de "resistencia" —no solo simbólica, sino también física— en conciertos, viajes y acampes, un fenómeno que empezó a suceder desde la década de los 90 en los recitales de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, o de La Renga, entre otros.

Siguiendo a Marisa Vigliotta (2012), por "cuerpos aguantadores" se entiende a:

> Aquellos que son construidos a partir de la ostentación del aguante, los excesos, el uso y abuso de drogas y alcohol en tanto enunciado corporal, así como ciertas inscripciones (tatuajes, aros) que permiten distinguir a estas corporalidades legítimas rockeras de las del otro (del careta y del cheto). (Vigliotta, 2012, p. 68).

Uno de los autores que más trabajó en torno al concepto de *aguante* en la Argentina, tanto en la música como en el fútbol, es Pablo Alabarces, quien explica que "tener aguante es una propiedad de los que hacen del verbo aguantar una característica distintiva. Para acceder a esta virtud hay que 'pararse', 'no correr', 'ir al frente'. El que huye, el que 'corre', no tiene 'aguante'" (Alabarces y Garriga Zucal, 2008, s/p).

Este concepto se acuñó para referir a las prácticas futboleras en los 90, momento en el que se disparó la violencia en los estadios dejando un trágico saldo de 66 muertos en 10 años[21]. En este contexto, el *rock* también se apropió de sentidos y valores similares: tiene *aguante* aquel que va al medio del pogo, el que soporta los empujones cerca del escenario, el que lleva banderas, el que viaja miles de kilómetros para seguir a la banda o músico en cuestión. Y lo hace con la plata justa, durmiendo en la calle o las plazas, juntando peso por peso para pagarse la entrada y el micro que lo llevará a destino junto con otros fanáticos. Tiene *aguante* el que tiene marcas de excesos y hace uso y abuso de drogas, y esto aplica tanto para seguidores como para músicos.

En relación con todo esto, surge una pregunta: ¿la cultura del *aguante* pasó del *rock* al fútbol, o fue al revés? El propio

Alabarces no está muy seguro, pero da una pista:

> No me animaría a decir que surgió en el rock y pasó al fútbol, sino más bien que pasó del fútbol al rock. Lo claro es que a finales de los 80, comienzos de los 90, rock y fútbol iban por carriles separados. Inclusive en el 81, cuando viene Queen a la Argentina, Diego Maradona sube al escenario y eso, entonces, dio mucho de qué hablar. Era algo por demás sorpresivo. Maradona es como el puente. Es una especie de primer rockero futbolista, el primer ídolo futbolístico que tiene el rock. Ahí empiezan lazos comunicantes muy fuertes[22]. (Ducchini, 2016).

Foto tomada por Nora Lezano y exhibida en la muestra fotográfica “FAN”.

Respecto a Charly García, la década de los 90 coincide con la etapa de mayores excesos del músico, la de mayor *aguante*. Mientras que en los 80 sus imágenes presentaban cierta ambigüedad sexual, muy en sintonía con grupos como Virus o Soda Stereo, en la última década del siglo XX sucede lo contrario. Su imagen fue encarnando distintos procesos sociales del *rock*: en la década alfonsinista todo era liberación tras la dictadura (y esa liberación iba desde el tono bailable de su música hasta su estética). En cambio, en la década menemista, sus imágenes siempre expresaron el descontrol.

La etapa “Say no more” describe una faceta específica de García. Fue el momento en el que empezó a ser noticia por sus escándalos y excesos más que por su obra. Incluso editó un disco titulado *El aguante* (1998), toda una declaración de principios respecto a ese momento de inestabilidad y de autoagresión sobre su propio cuerpo.

En su casa. Foto tomada por Andy Cherniavsky en 1998. 23

Ciertas inscripciones permiten distinguir a esas corporalidades legítimas roqueras de las *del otro*, el “careta” o el “cheto”. En este sentido, es necesario abordar la dicotomía *cheto-negro*, tan extendida en el universo del *rock* argentino, porque la misma nos permite entender varias cuestiones relacionadas con el *aguante* y, sobre todo, con los *cuerpos aguantadores*. José Garriga

Zucal (2008) afirma que dicha dicotomía define un límite estilístico, y nosotros agregaríamos, también, estético:

> En algunos recitales de bandas de rock asociadas con las clases populares se canta: 'Somos los negros, somos los grasas, pero conchetos, no'. Ser 'cheto' o 'concheto', que en este caso es lo mismo, está concebido negativamente por las formas estilísticas distintivas. Este límite unifica a los sectores populares -cumbieros y roqueros- al idear al 'cheto' como 'otro'. (Garriga Zucal, 2008, s/p).

No obstante, resulta interesante ver que en el caso de Charly García estas oposiciones no funcionan tan claramente. En los 80 podía ser considerado un "blando", pero en los 90 ya no había que pensarlo así. Sin embargo, tampoco se lo puede encasillar bajo la figura de músico "popular" o músico de las "clases populares" porque desde lo musical no concuerda con las características de ese grupo. (No hizo cumbia ni incursionó en el llamado *rock* chabón, por ejemplo). Como subrayábamos más arriba, su imagen fue encarnando distintos procesos sociales del *rock*.

En el próximo apartado continuaremos reflexionando sobre los conceptos presentados aquí y nos enfocaremos en las tensiones estilísticas y estéticas que en el *rock* generaron un diálogo entre público y músicos.

1. Tensiones estéticas entre los músicos de *rock*

Durante la última dictadura militar en la Argentina, siguiendo a Pablo Alabarces, "el rock nacional ofreció una imagen pública compacta, un bloque homogéneo que articuló en su interior las identidades opositivas de la cultura juvenil" (Alabarces, 1993, p. 80). El *otro* a enfrentar eran los militares, y, por lo tanto, las tensiones hacia el interior del campo estaban atenuadas.

En la misma sintonía de análisis, para Pablo Vila el *rock* funcionó como refugio y articulador identitario de los jóvenes que "resistían" el régimen militar —como vimos antes— y, por ende, las diferencias quedaron suspendidas por esos años. En efecto, es a partir de la dictadura que se empieza a hablar del "*rock* nacional" como movimiento "afianzándose como ámbito de constitución de un nosotros" (Vila, 1985, p. 85), y es en este mismo contexto cuando comienza a emerger el imaginario del *rock* como comprometido o contestatario.

Sin embargo, con la vuelta de la democracia, ese "nosotros-otros" dejó de sostener un "enemigo externo" y los enfrentamientos volvieron a ser entre los propios roqueros. Como dice Marisa Vigliotta (2012), esos choques marcaron "la existencia de tensiones estéticas dentro de un movimiento cuyas partes comenzarán a desprenderse de un colectivo (rock nacional)" (p. 76). De esto, nos quedamos con dos palabras: "tensiones estéticas". Y lo hacemos porque van a resultar evidentes distintas corporalidades de los músicos de *rock* nacional desde 1983 en adelante.

Vigliotta, cuyo trabajo profundizó respecto de las corporalidades en el *rock* argentino, afirma que es en ese momento histórico del país cuando se observan con claridad las diferencias estéticas entre los músicos. Es un momento de "explosión" después de tanta censura, es la llamada "fiesta democrática". La autora piensa en tres de los principales referentes del campo roquero argentino de los 80 para señalar las diferencias estéticas y corporales: Charly García, Gustavo Cerati y Roberto "Pappo" Napolitano. "Las corporalidades de estos músicos difieren entre sí, pero, fundamentalmente, encarnan distintas rockeritudes referidas también a estilos musicales diversos dentro del campo rockero" (Vigliotta, 2012, p. 76).

Respecto a Charly García, las distintas corporalidades que componen el universo del *rock* dan cuenta de cómo fue considerado y juzgado su estilo musical, cuestión que más

adelante se retomará.

Si García fue criticado por su estética, lo fue en mucho menor medida si lo comparamos con Gustavo Cerati. El líder de Soda Stereo era por esos años —y después también— fuertemente apuntado por sus peinados, ropa y maquillaje; una estética catalogada como "careta" o "cheta". Con Cerati y Soda Stereo de un lado, y el Indio Solari y Los Redondos del otro, se inició un fuerte enfrentamiento entre los seguidores de ambas bandas. Del "lado" de Soda estaba Virus también, que fue el grupo precursor de esa estética; mientras que del "bando" de Los Redondos aparecía Sumo. Luego, a muchas bandas las fueron encasillando —la crítica y el público— en uno u otro grupo y esa rivalidad se extendió por largos años[24].

Por último, con Pappo sucedía todo lo contrario que con Cerati y García. Su estética —el pelo largo, el aspecto desarreglado, el uso de las camperas de cuero, la voz gruesa e incluso el exceso de peso y su amor por las motos— lo convirtió en símbolo de los "pesados". Por supuesto, esa estética iba de la mano —como en los casos anteriores— con la música que hacía: un *rock* mucho "más heavy" que los otros artistas mencionados.

Decíamos que del lado de Soda aparecía Virus[25], grupo que no debemos pasar por alto si hacemos referencia a otras masculinidades en el *rock* de los 80. Distintos trabajos hacen mención al rol de la banda platense como impulsora de esa estética moderna y descontracturada, que sería fuertemente criticada por el público más tradicional del *rock*. Al respecto, Víctor Tapia (2016) sostiene:

> Su innovador estilo *new wave* y la estética glamorosa y "homosexual" de Federico Moura eran intolerables. Pero lo que más irritaba era su reivindicación del baile: el público de rock no podía entender que un tipo que se vestía bien y bailaba podía cantar al mismo tiempo letras de profunda elaboración y aguda crítica social. (Tapia, 2016, s/p).

Es que el *rock* nacional no se bailaba porque la música no era algo para divertirse, sino para reflexionar; es decir, era pensado en términos dicotómicos. Los roqueros tomaron como enemigo a fines de los 70 a la música disco. Si una banda hacía que la gente bailara, era automáticamente tildada de frívola y funcional al sistema (Tapia, 2016). Y eso es lo que justamente sucedió con Virus, Soda Stereo y con el propio Charly García de los 80.

Dos autoras que también abordan estas cuestiones, pero ya en

relación con el *rock* argentino de los 90, son las antropólogas Silvia Citro y Cecilia Benedetti. Citro se refiere a las estéticas y los significados de la transgresión al analizar al grupo Bersuit Vergarabat y afirma lo siguiente:

> Bersuit comenzó a tocar en 1989, formando parte de un conjunto de "bandas" que surgen en esos años y que, para los críticos locales, marcaron una renovación en la estética del rock nacional, a veces llamada "el recambio de los 90". Bersuit y otras bandas como Divididos, Las Pelotas, Los Piojos, Los Caballeros de la Quema o La Renga fueron consideradas herederas, en algunos aspectos, de grupos como Sumo y Los Redonditos de Ricota, y en diferentes medios de la época fueron asociadas a un estilo "transgresor", "popular" y de "crítica social". (Citro, 2008, p. 6).

La autora hace hincapié en ese estilo "contestatario" que tuvieron algunos grupos que surgieron en la década menemista, que se caracterizaron por una estética no muy desarrollada desde el punto de vista visual (Gustavo Cordera, el cantante de Bersuit, por ejemplo, usaba un pijama en los conciertos) y, desde lo compositivo, ofrecían letras con una fuerte carga política e ideológica. A nivel sonoro, muchas de esas bandas seguían la línea marcada por grupos como Los Redondos o Sumo. Decimos muchas de esas bandas y no todas porque, por ejemplo, la producción musical de Bersuit no se identifica con ningún subgénero del *rock* en particular: en algunas canciones recurre al *rap*, el *ska*, o incluso al *heavy metal* o *rock* sinfónico, pero una característica distintiva de su repertorio es que incluye elementos provenientes de géneros que hasta esa época eran ajenos al campo del *rock*, especialmente ritmos rioplatenses de origen afro asociados al carnaval, como el candombe y la murga (Citro, 2008).

Por su parte, Cecilia Benedetti hace hincapié en que en la década de 1990 los sectores populares adquieren un "renovado protagonismo" en el *rock* nacional argentino. Según afirma la autora: "Este fenómeno se expresa en la consolidación de una nueva vertiente en un contexto de fragmentación que atraviesa este género musical" (Benedetti, 2008, s/p).

Siguiendo la línea planteada por Citro, Benedetti subraya que estas bandas se caracterizan, por un lado, por su postura crítica al sistema, que se expresa tanto en su producción musical como en ciertas prácticas. Y, por otro lado, se trata de grupos que suelen reivindicar una relativa autonomía con respecto a la

industria cultural, aunque las relaciones que en cada caso establecen con el aparato comercial son variadas (Benedetti, 2008).

Entonces ahí estaban definidos, sobre todo por el público —pero muchas veces también por los propios músicos— los distintos bandos. Si bien nosotros nos ocuparemos de Charly García, quisimos hacer esta mención de la estética corporal en el *rock* argentino de los 80 y 90 para no perder de vista lo que ocurría en el contexto más general que rodeaba a este músico.

1. “Esos raros peinados nuevos”: el cuerpo de Charly García

Si me gustan las canciones de amor,
y me gustan esos raros peinados nuevos,
ya no quiero criticar,
solo quiero ser un enfermero[26].

En la casa de Andy (1980): Foto tomada de la muestra “Los ángeles de Charly”. En la imagen aparece Charly junto a Andy Cherniavsky comiendo dulce de leche.

El cuerpo de Charly García es tan particular como Charly García. Que siempre fue delgado, lo sabemos todos. Uno ve fotos de joven y luego observa imágenes de García con más años y nota eso con facilidad. Más flaco en algunos momentos que en otros, pero siempre flaco, excepto en los últimos años, cuando, producto de la rehabilitación, se lo observa con un poco más de peso.

Otra característica estética de García es su bigote. Sin embargo, hubo breves momentos en los que se dejó la barba, por ejemplo, cuando era joven. Hay fotografías de la última etapa de Sui Géneris, y también de Serú Girán, en las que se le notaba más el vitíligo por tener “media cara blanca”, producto de la barba. Pero nunca le duró demasiado la barba y, por eso, una de las cosas que más lo distinguió —hablando siempre de la estética— fue su bigote, siempre bicolor.

Charly García (con barba) junto a David Lebón, en Brasil a comienzos de los 80.

Decíamos más arriba que la aparición del vitíligo en su infancia le dejó esa marca que estéticamente funcionó como parte de su identidad artística. Lejos de ocultarlo —podía afeitarse—, usó el vitíligo como un distintivo. De hecho, está presente en varias de las portadas de sus producciones discográficas, como se puede ver a continuación:

Portada del disco *Pubis Angelical. Yendo de la cama al living* (1982).

Portada del álbum *Piano bar* (1984).

“Charly tiene con el cuerpo una energía desafiante, todo el tiempo está generando imágenes que uno tiene que ir persiguiendo para plasmar” (Barberis, 2017), afirmó en una entrevista la fotógrafa Andy Cherniavsky[27], quien lo conoció en

1976. A partir de allí, entabló una relación de amistad con Charly que aún continúa.

Lo que señala Cherniavsky sirve como disparador para pensar que García no fue solo un prolífico artífice musical, sino que también produjo imágenes muy potentes a lo largo de su carrera. Roque Di Pietro, uno de sus biógrafos, subrayó en un reportaje algo interesante al respecto:

> El cuerpo de García también es un objeto muy relevante para la cultura de este país. Por la manera como lo puso, lo intervino y lo exhibe. Aún hoy lo exhibe sin pudor. Todo el mundo dice: 'Charly no puede caminar'. Bueno, es verdad, pero no está haciendo otra cosa que lo que hizo toda su vida. Exhibirse de una manera brutal y exponerse al asombro de todos nosotros. ¿Quién no se asombró? 'Loco, le faltan los dientes a Charly'. Los dedos. Los dedos como martillos. (...) Te interpela de un modo como ningún otro[28]. (Di Pietro, 2018).

Entonces es un cuerpo que interpela, que llama la atención y que sorprende. Una corporalidad que fue cambiando a lo largo del tiempo y significando distintas cosas. En los 80 era tildado de blando, suave e incluso homosexual; mientras que en los 90 era un roquero hecho y derecho por sus transgresiones y excesos: la droga, el alcohol y el descontrol dejaron sus huellas.

Por ende, es un cuerpo que resiste, un *cuerpo aguantador*. Pero también en algún punto es un *cuerpo habilitador*. ¿Por qué? Porque es un cuerpo que, además de lo que decíamos, reproduce lo dado. Es decir, es un cuerpo del sistema, un cuerpo que conforma una *roqueritud* específica, la del *aguante*, un cuerpo que se espera que sea así. Entonces, ¿hasta qué punto es rebelde si lo que hace es esperable? No hace otra cosa que lo que todos imaginamos que va a hacer. Su cuerpo reproduce la lógica de la autodestrucción.

A continuación, veremos cómo los cambios corporales, estéticos y visuales de Charly García a lo largo del tiempo se articularon con distintos momentos sociohistóricos de la Argentina. En los 80 —década alfonsinista y de "explosión democrática"— se vio a un Charly que era tildado de "blando" por su estética y la música que hacía (en lo que primaba un tono bailable) e incluso los más duros dentro del *rock* lo señalaban como puto[29] —de forma despectiva y discriminatoria— para descalificarlo. En los 90, al coincidir con el inicio de su etapa "Say no more", aparece un Charly muy distinto, producto de los

excesos y sus adicciones. Y su cuerpo fue sometido a los maltratos más graves. Ya no entraba en la discusión si era o no homosexual, porque no daba esa imagen, sino que brindaba una apariencia totalmente distinta y que tenía que ver con la autodestrucción. Para introducir todo esto nos referiremos a su estética *queer*.

1. La estética *queer* de Charly García

Decíamos que en los años 80, o quizás antes también, pero sobre todo en esa época, los más duros dentro del *rock* nacional tildaban de homosexual —de forma discriminatoria y despectiva — a Charly García por el tipo de música que hacía y por las cuestiones estéticas que referenciábamos.

Destacábamos también que durante el período de gobierno de facto que comenzó en 1976, el *rock* en Argentina funcionó como un bloque cohesionado que enfrentaba a un mismo enemigo. Con la vuelta de la democracia —a partir de 1983— las diferencias estéticas e ideológicas se acentuaron al interior de la escena musical.

El filósofo español Paul Preciado[30] sostiene que *queer* era una palabra que servía como insulto. Desde su aparición en el siglo XVIII se empleaba para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social (Paul Preciado, 2009, s/p). Era *queer* el tramposo, el ladrón, el borracho, pero también todo aquel que por su peculiaridad o extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer. Este autor afirma que, desde el principio, *queer* es más bien la huella de una falla en la representación lingüística que un simple adjetivo. Ni esto, ni aquello: *queer*. “Lo que de algún modo equivale a decir: aquello que llamo *queer* supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria” (Preciado, 2012, s/p). Preciado también sostiene que era necesario desconfiar del *queer*, como se desconfía:

> De un cuerpo que por su mera presencia desdibuja las fronteras entre las categorías previamente divididas por la racionalidad y el decoro. En la sociedad victoriana, que defendía el valor de la heterosexualidad como eje de la familia burguesa y base de la reproducción de la nación y de la especie, *queer* servía para nombrar también a aquellos cuerpos que escapaban a la institución heterosexual y a sus normas. (...) Eran *queer* los invertidos, el maricón y la lesbiana, el travesti, el fetichista, el sadomasoquista y el zoófilo. (Preciado, 2012, s/p).

Monóculo fantástico (1992). Charly García mostrando sus nalgas junto a otros músicos. Fotografía tomada por Hilda Lizarazu. Exhibida en la muestra "Los ángeles de Charly".

El lado *queer* de Charly García, siguiendo a Preciado, entonces, tiene que ver con una estética corporal que desdibuja esas fronteras entre las categorías divididas por la racionalidad y el decoro. Un cuerpo, para los que lo acusaban de "blando", afeminado. Un cuerpo que, como tal, había que rechazar y repudiar por su estética en un momento en el que el machismo era mucho más fuerte que en la actualidad[31].

Charly García vestido de mujer junto a Andrés Calamaro y otros músicos a comienzos de los 80.

¿Cómo se iba a dejar las uñas largas y pintadas? ¿Cómo se iba a cruzar de piernas? ¿Cómo iba a mostrar sus nalgas en una fotografía? ¿Cómo iba a disfrazarse de mujer? Era inconcebible que un hombre y, más aún, un "hombre roquero", describiera un tipo de masculinidad que no era la masculinidad hegemónica. Actitudes todas que iban a ser cuestionadas por el núcleo más duro del *rock* nacional.

Sin embargo, Charly redoblaba la apuesta y se prestaba a jugar con la estética de la ambigüedad para provocar a sus detractores y rebelarse ante ellos. Como decíamos arriba, el músico interpelaba todo el tiempo a través de su cuerpo: se pintaba las uñas, se las dejaba crecer, se vestía de mujer y mostraba las nalgas, entre otras cosas. Y lo hacía para desafiar a los que lo criticaban.

Entonces, en los 80 García podía ser considerado un "cheto". Sin embargo, en los 90 ya no se lo podía pensar así. Como subrayábamos más arriba, en su caso, esa oposición *cheto-negro* no funciona tan claramente, dado que su imagen fue encarnando distintos procesos sociales del *rock*.

En otro orden, no es un dato menor que la década alfonsinista haya sido el momento en el que se empezó a visibilizar la homosexualidad, y eso trajo repercusiones en la masculinidad hegemónica. Siguiendo a María Mercedes Liska (2014-2015), en 1984 se creó la primera asociación civil de lucha por los derechos de los homosexuales y se generó un creciente proceso de intervención en el espacio público de distintas organizaciones sociales y políticas integradas por gais y lesbianas (Moreno, 2008, p. 220). Al mismo tiempo, empezó a emerger la

problemática del sida, de fuerte impacto en el conocimiento público de la vida social de las y los homosexuales (Meccia, 2011). También es interesante subrayar que en ese contexto de restablecimiento democrático comenzaron a permitirse los bares y clubes nocturnos para homosexuales (Boy, 2008, p. 87).

Llegado a este punto y volviendo al tema sobre García, es imposible no pensar en que hay una evidente contradicción porque, por un lado, el artista era "blando" por su estética y su música; pero a su vez tenía un *cuerpo aguantador*, con marcas de exceso por doquier. Entonces, ¿era realmente "blando"? o ¿era un "duro" que se hacía el "blando"? o ¿no era ni "duro" ni "blando"?

Quizás esta última opción sea la más adecuada, pero tampoco podemos aventurarnos a afirmar tal cuestión. Sin embargo, estamos seguros de que, tanto por su personalidad como por su trayectoria, no puede —ni debe— ser encasillado tan fácilmente.

A continuación, seguiremos reflexionando sobre el cuerpo de García y nos sumergiremos en su problema de adicciones para luego hacer foco en los escándalos y en cómo el periodismo contribuyó a construir el imaginario del *rock* asociado al exceso.

1. La estética de los excesos

> Creo que envidiaba un poco la cosa off, under, experimental. Y creo que eso se lo pasó a su cuerpo. Parte de la destrucción física de Charly tiene que ver con querer ser under. Hacerse mierda. Acercarse a la destrucción del rock. Ser punk en su cuerpo. Intentar ser los Sex Pistols en él mismo. (Bellas, 2016).[32]

Durante los años de la década de 1990 el cuerpo de Charly García se vio notoriamente afectado —tanto en lo que respecta a su salud física como mental— por el consumo de drogas, tema que fue público y permanente en los medios de comunicación, que insistían al respecto. Historias hay miles, muchas de las cuales fueron contadas por testigos ocasionales —músicos, asistentes, productores, periodistas, fanáticos— y publicadas en libros o artículos periodísticos.

"Hay un antes y un después, yo creo que fue después de Serú. O durante. Pero cuando empezó con lo de Say No More, ahí descarrila", dijo Nito Mestre cuando lo consultaron sobre el momento en que García perdió el control. (Bellas y García, 2016, p. 111).

Sin embargo, la primera internación llegaría mucho tiempo después de su paso por Serú y antes de la etapa "Say no more". El 22 de diciembre de 1991 —como había ocurrido nueve años atrás— Charly reunió a más de 25.000 personas en el estadio de Ferro. Y esta vez ingresó al escenario dentro de una ambulancia: era la forma que había elegido para burlarse de su internación en una clínica, en agosto de ese año.

El 22 de diciembre de 1991 Charly García ingresó al escenario de su recital de Ferro arriba de una ambulancia. (Foto: captura de pantalla). 33

Los artículos periodísticos de la época indicaron que había entrado con sobredosis, hecho que quedaría confirmado con una publicitada relación amistosa con el pastor Carlos Novelli (director del programa de rehabilitación "Andrés"), que terminó en un escándalo de acusaciones recíprocas[34]. Permaneció internado tres meses en una clínica psiquiátrica de Palermo, hasta que consiguió la autorización para ir a la casa de Pedro Aznar a finalizar el disco *Tango 4*. Pero la rehabilitación no fue para nada exitosa.

El 20 de agosto de 1991 García le dio una entrevista telefónica

al diario *Clarín* desde la clínica psiquiátrica Villa Guadalupe. De acuerdo con el medio, se encontraba internado desde el 24 de julio[35]. El día anterior, un canal de televisión había obtenido imágenes del músico en la clínica —hasta ese momento la opinión pública no sabía de su internación— desde el balcón de uno de los departamentos vecinos al lugar. Eso generó una catarata de rumores y la obligada guardia periodística en la puerta del lugar. (Di Pietro, 2017). Por eso, Charly habló con *Clarín*: "Desmiento todo lo que se dijo y solo respaldo lo que se publique en este medio"[36], afirmó. Lo que quería desmentir era que estaba en un proceso de desintoxicación. La versión oficial fue la de la depresión y el estrés por las gestiones para reunir a Serú Girán.

Otro diario que se hizo eco de la noticia fue *Página 12* y, si bien no logró hablar con el músico, describió el revuelo de medios que provocó el descubrimiento de Charly en una clínica. La crónica de la periodista Catalina Dlugi para *Radio Mitre*, citada por Página 12, decía: "Se acaricia el bigote. Parece que está haciendo terapia de grupo porque está sentado con otras personas alrededor y una de ellas parece ser el eje del grupo"[37]. Lo que sí logró ese periódico fue una declaración de Carmen Moreno, la madre del músico: "Está bárbaro de salud. Se internó para hacer una terapia y desenchufarse del estrés que le provocaron los preparativos para la reunión del grupo Serú Girán"[38].

Apenas unos años después, en noviembre de 1994 —cuando venía de editar su trabajo *La hija de la lágrima*—, su madre lo volvió a internar: fue ingresado por la fuerza en una clínica psiquiátrica por segunda vez. En diciembre fue dado de alta, pero decidió no volver a tener contacto con su progenitora y lo explicaba así:

> Estoy absolutamente en contra del método que utilizaron la Courtney y mi mamá para internarme a mí e internar a Kurt (Cobain). Eso que se llama amor duro. Es un método que consta en no explicarle nada al que se supone que está mal, cerrarle todas las vías de acceso a cualquier tipo de cosa, dejarlo en la lleca. (Bellas y García, 2016, p. 278).

Lo cierto es que mientras García se enojaba con su familia y parte de su entorno, sus inconvenientes con las drogas se profundizaban y llevaban consigo serios problemas de conducta también. Por ejemplo, en enero de 1996 se presentó en Villa Gesell, en el que sería uno de los *shows* más violentos de su

carrera. Sobre el escenario, le dijo a su guitarrista, Carlos "El Negro" García López: "Es un mal amigo que me incita al alcohol y a las drogas". Su compañero reaccionó y le pegó una trompada. Ante eso, García derribó la torre de iluminación, parte del sistema de sonido, y revoleó guitarras.

Como si fuera poco, en ese momento, el gobierno de la provincia de Buenos Aires estaba llevando adelante la campaña "Sol sin drogas". Charly usó el lema de forma irónica y dijo: "Mejor que sol sin drogas es drogas sin sol". Eso le valió terminar en un juzgado de Dolores, donde se le inició una causa por "incitar al consumo de estupefacientes". El expediente luego fue archivado, pero la imagen pública del músico se vio muy afectada.

En ese 1996 se edita *Say no more* —momento de quiebre señalado por Nito Mestre— y los escándalos se suceden uno tras otro. Se hizo común que García llegara tarde a los *shows* o interpretara dos o tres canciones y finalizara de forma abrupta los conciertos. También era una constante que se quejara del sonido y rompiera sus instrumentos. Eso generaba malestar en el público y los incidentes se repetían en cada lugar donde se presentaba.

A raíz de los reiterados escándalos protagonizados por Charly, el periodismo se nutrió de ellos para hacer su propio negocio y contribuyó a construir ese imaginario del *rock* asociado al exceso. Esto, paradójicamente, le valió una consagración definitiva porque nunca más se pensó que podía ser gay o "blando", por ejemplo.

Los medios de comunicación —sobre todo a partir de la década de los 90— se dieron cuenta de que mostrar a un Charly descontrolado "vendía" y empezaron a llenar páginas de diarios y minutos de radio y televisión describiendo cada incidente del artista: se hablaba más de los escándalos que de su música.

Arriba subrayábamos que en los 90 internaron dos veces a García por sus problemas con las drogas. No es que en los 70 y 80 no hubiera consumido estupefacientes —porque sí consumió —, pero es en la última década del siglo XX y en los años 2000 cuando lo hizo de una manera descontrolada y sin freno alguno. En esto coinciden todos sus biógrafos y basta con observar su estado en esos años para darse cuenta.

"Charly García demolió otro hotel y terminó internado", tituló *La Nación* el 10 de junio de 2008 para hacer referencia a una nueva internación de García.

Esta vez dejó su huella de violencia en el hotel Solaz de los

> Andes: dos habitaciones quedaron en deplorables condiciones, con vidrios y espejos rotos y serios destrozos de muebles e instalaciones, luego de que Charly se peleara con uno de sus músicos. El astro, totalmente fuera de sí, tuvo que ser controlado por la policía y debió ser amarrado a una camilla para hacer posible su traslado. (...) Fuentes judiciales informaron a *La Nación* que la policía remitió actuaciones a la justicia federal, pues se habría encontrado droga en el lugar.[39]

Esto describió el periódico en un artículo que formó parte de la sección "Información general". ¿Por qué subrayamos este dato? Porque Charly dejó de aparecer en la sección "Espectáculos" de los diarios. Ya no se lo mencionaba por su obra, sino que se hacía referencia a él por sus problemas de conducta asociados a las adicciones.

Charly García atado en una camilla tras hacer destrozos en un hotel en Mendoza (junio de 2008). (Foto: captura).

"La internación no voluntaria siempre es muy difícil y más siendo famoso, como es el caso de él, porque tiene implicancias sociales en los medios", diría la psicóloga y corista de Charly en Las Ligas, Gabi Aisenson. (Bellas y García, 2016, p. 167). Es que cada episodio —por menor que fuera a veces— aparecía en todos los medios de comunicación nacionales. Más aún cuando el propio García golpeaba a algún periodista o reportero gráfico que se acercaba a sus *shows* o a los lugares que frecuentaba.

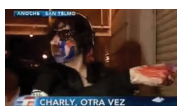
En 1994, año en el que decíamos que fue internado por su madre por segunda vez, García viajó a Río de Janeiro para, según retratan los periodistas José Bellas y Fernando García, "descansar luego de la internación y el acoso de los medios". (Bellas y García, 2016, p. 279).

No está de más decir que esos años de descontrol coincidieron con la explosión —a nivel cuantitativo— de los medios de comunicación en la Argentina: con la aparición de la televisión por cable y, con ello, la llegada de los canales de noticias; había que llenar minutos y García siempre les "regalaba" algo a los medios para poder hacerlo.

Las placas rojas de *Crónica TV* se hicieron famosas, en parte, por mostrar los escándalos de Charly. Eso fue recordado en el recital que el músico brindó en el teatro Gran Rex en abril de 2018 y retomado en un artículo publicado en *La Nación*:

> Las dos pantallas de video cobraron un singular protagonismo (...) exhibiendo históricas escenas de un Charly fuera de control en diferentes conciertos y en la vía pública (placas rojas de *Crónica TV* incluidas) mientras en el escenario, y en calidad de invitado, el mismísimo Billy Bond se sumó a García para entonar una feroz versión de "Loco (no te sobra una moneda)", ante el delirio del público. (Hernando, 2018).

En esa época también se expandieron los programas de espectáculos y, ya en los años 2000, los portales web de noticias. Todos lugares en los que el amarillismo era moneda corriente y, por eso, cualquier problema de García les resultaba muy redituable.



Charly García con el rostro pintado e intentado ingresar por la fuerza a La Trastienda, luego de que el local había suspendido su show. (12 de septiembre de 2007). (Foto: captura TN).[40]

En relación con lo señalado hasta aquí, y para ejemplificar cómo el periodismo contribuyó a construir el imaginario del *rock* asociado al exceso, veremos a continuación un hecho que produjo una explosión mediática: cuando Charly se tiró desde un noveno piso.

1. El impacto mediático tras su salto a una pileta desde un noveno piso

Si hablamos del rol de los medios de comunicación y nos referimos a Charly García, no podemos pasar por alto un hecho que ocupó horas de radio y televisión, y largas páginas en los diarios: el episodio en el que el músico se tiró a una pileta desde el noveno piso en un hotel de Mendoza. Eso fue el viernes 3 de marzo de 2000 y causó un revuelo absoluto; incluso fue tema de la agenda nacional por varios días.

Charly García en la pileta tras tirarse desde un noveno piso. (3 de marzo de 2000).

Hasta el diario deportivo *Olé* —y lo citamos como ejemplo porque es un medio especializado en deportes y rara vez encabezó con un tema que no fuera deportivo— lo llevó a la portada con el título "Estoy verde", en un juego de palabras para referirse al salto de García y a un triunfo del Club Ferro Carril Oeste contra Racing en Avellaneda. Señalamos lo publicado en este periódico deportivo para mostrar la magnitud del impacto mediático que tuvo el hecho que protagonizó García.

La portada del diario deportivo *Olé* (4 de marzo de 2000).

El periodista Carlos Polimeni (2017), en su libro *El día que Charly saltó (y otras crónicas salvajes del rock)* cuenta en detalle lo ocurrido. Todo comenzó la noche anterior cuando una mujer agredió al músico tirándole un vaso de *whisky* en la cara luego de reclamarle no haberla complacido con un pedido en un *pub* mendocino. Allí se armó un revuelo con sillazos de por medio y el músico volvió al hotel donde se hospedaba. Pero a las 8:00 de la mañana siguiente, sin haber dormido, fue llevado por la fuerza a un juzgado y de ahí, a la Penitenciaría Provincial. Un comisario le dijo: "Para mí, usted es un ciudadano más,

una persona común y corriente". Ante eso, Charly se puso muy nervioso y le respondió: "Yo no soy igual al resto, yo soy un genio". (Polimeni, 2017, p. 17). Hubo forcejeos y, tras varias horas, pudo volver al hotel en medio de un fuerte operativo.

Sin embargo, Charly seguía enojado con el policía y, para demostrar que no era una persona más, se tiró por el balcón a una pileta: "Esta fue la primera cosa deportiva que disfruté en mi vida", dijo cuando se le acercaron los periodistas tras haberse lanzado a la piscina.

Los cronistas estaban de guardia en la puerta del hotel y cuando el músico se tiró, lograron entrar para conversar con el ex Serú Girán. Pero eso no fue todo. Cuentan José Bellas y Fernando García en el libro *100 veces Charly*: "Cuando regresa a Buenos Aires golpea a un cronista de *Canal 9* y lastima a un periodista del diario *Crónica* al arrojar una mesa ratona y una maceta desde el balcón de su departamento". (Bellas y García, 2016, p. 290).

Siguiendo con sus altercados con la prensa, en ese año, 2000, también sucedió un hecho que se recordaría por años. Fue cuando Jorge Lanata, en su programa *Día D*, le dijo: "No sé si sos un artista. Yo creo que hiciste grandes cosas y que después te empezaste a copiar a vos y creo te das cuenta". Eso provocó la molestia de García, quien le replicó: "Yo pienso que vos sos un pelotudo... pero bien". "¿Y cómo es un bien pelotudo?", le preguntó el periodista. "Y no sé, sale por televisión"[41], dijo Charly, despertando las risas del público que estaba en el estudio de televisión.

Por esos años, el periodismo también se nutrió de una pelea que Charly tuvo con Andrés Calamaro. Los músicos se insultaban a través de los medios de comunicación e, incluso, el ex Sui Géneris llegó a aparecer en el programa *Televisión Abierta* —salía por América— para destrozar a su colega: "Yo le recomendaría, porque él mira todos los canales… ¡Gil, pará! Calamardo asqueroso, ya molestaste demasiado, te van a matar. Yo no porque cómo voy a gastar energía en vos"[42]. Esa disputa con Calamaro duró varios años y los medios se aprovecharon de ella para fomentar esa rivalidad.

Charly en el programa Día D, de Jorge Lanata. (Foto: captura de

pantalla).

García criticando a Calamaro en Televisión Abierta. (Foto: captura de pantalla).

En síntesis, estos capítulos analizaron las huellas expresivas que marcaron la representación artística de Charly García con el foco puesto en aspectos de la estética visual de este músico, encarnada sobre todo a través de su cuerpo.

Revisamos el estado de la cuestión respecto a estudios que hacen referencia al concepto de *aguante* y nos enfocamos en la caracterización del *cuerpo aguantador* de García. Encontramos que en los 80 fue señalado de "blando" por su estética y la música que hacía, pero que en los 90 ya no podía ser definido de esa forma, debido a que los excesos lo transformaron. Concluimos que en su caso no funciona tan claramente la dicotomía *cheto- negro*, puesto que su imagen fue encarnando distintos procesos sociales del *rock*. También describimos las tensiones estéticas entre diferentes músicos del *rock* nacional y nos centramos en el análisis del cuerpo de Charly para entender el imaginario roquero asociado a los excesos. Hicimos mención del lado *queer* de este artista y, por último, de la mano del "cuerpo", se desarrolló su problema con las adicciones y se presentó un análisis de cómo el periodismo aprovechó los escándalos para sacar rédito propio.

CONCLUSIONES

Este libro —que como dijimos al comienzo se desprende de una tesina— analizó el perfil artístico y personal de Charly García en relación con distintos periodos históricos de la Argentina.

A partir de algunos recursos del análisis biográfico e historias de vida de las ciencias sociales aportamos ciertos matices en la mirada sobre el músico, dado que en buena parte de los trabajos anteriores sobre García aparece un enfoque circunscrito a lo estrictamente musical o lo personal, pero que resta espesor a los marcos contextuales.

A partir de la noción de "ciclo de vida" se señalaron las transiciones importantes en su historia y las condiciones sociales de esa subjetividad, lo que permitió pensar las tramas cambiantes de esos contextos y cómo dicha figura fue adaptándose a las situaciones, generando, a su vez, respuestas específicas.

En este sentido, se desarrollaron fundamentalmente dos temáticas como aspectos que marcaron la representación artística de García; por un lado, la actividad musical durante el periodo dictatorial y, por otro, las representaciones visuales del músico en los 80 y los 90.

Sobre el primero, se puntualizó en un estilo de enunciación encriptada de la poética musical de García y cómo contribuyó a fijar cierto tono y criterio del *rock* en el modo de relacionarse y hacer alusión indirecta al contexto cultural, distinto a otros géneros musicales como el folclore. En este sentido, dimos cuenta de una interesante discusión que marca dos tendencias: interpretaciones que consideran que los discursos y prácticas roqueras enfrentaron sesudamente a la dictadura; y las que matizan esta noción e incluso sostienen que fue "funcional" al poder. Este trabajo buscó aportar a tal discusión.

Sobre el segundo, a partir del concepto de *aguante* se repusieron ciertas cuestiones de cómo operaron representaciones de la masculinidad roquera en sentido más general, y de cómo se posicionó García en función de eso en dicho escenario; sus rasgos y sus desvíos. A su vez, la manera en que la representación hegemónica de la masculinidad en el *rock* vertebró tensiones estéticas desde mediados de los 80 en adelante. A partir del análisis se pudieron ver diferentes posiciones de García entre los 80 y los 90; primero, una marcada influencia de cierta estética *queer* que se perfiló en un conjunto de artistas y bandas en el proceso de apertura democrática, en relación con la gradual visibilización de la homosexualidad masculina; tildado de hacer un *rock blando*. Segundo, su etapa posterior fuertemente marcada por el consumo de drogas y por diversas acciones que

derivaron de estos excesos, que lo acercaron a las representaciones aguantadoras de la masculinidad roquera. De esta manera, consideramos que la dicotomía *cheto-negro* que ha sido eje diferenciador de las prácticas musicales en dicho género, tomada a su vez como coordenada de análisis en los estudios sobre *rock*, impide ver otros matices menos tenidos en cuenta en el desarrollo del *rock*. En otro orden, pero siguiendo con su problema de adicciones, vimos también cómo el periodismo ha contribuido a construir el imaginario del *rock* asociado al exceso.

Finalmente, consideramos que cada capítulo en sí mismo pudo haberse convertido en una tesina o un libro. Y es por ello que creemos que puede ser ampliada esta investigación, siendo conscientes de que muchas cuestiones quedaron afuera. Sin embargo, se buscó contribuir a los estudios sobre *rock* desde la perspectiva comunicacional en aspectos menos tenidos en cuenta y, si bien queda mucho por hacer, creemos que es un buen comienzo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aboitiz, Maitena. 2012. *Cerati en primera persona*, primera edición. Buenos Aires. Ediciones B.

Alabarces, Pablo; Garriga Zucal, José. 2008. "El aguante: una identidad corporal y popular". En: *Intersecciones antropológicas*, n.º 9. Olavarría.

Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires. Colihue.

_____. 2004. *Crónicas del aguante*. Buenos Aires. Capital Intelectual.

_____. 2005. *11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina*. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, "Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina". Buenos Aires.

_____. 2007. "Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno a los significados del rock y la cumbia", en Alabarces, P y Rodríguez, M.G. (comps.): *Resistencias. La cultura popular en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires. Prometeo.

Allerand, Guillermo. 1991. Deprimido y estresado, Charly García decidió internarse. *Clarín*. Buenos Aires. 20 de agosto: 30-31.

Aznar, Pedro. Entrevistado para el programa *Ojos de videotape*. TV Pública. Consultado en YouTube el 30 de julio de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=QtFRhsaxYqc

Balán, Jorge; Jelin, Elizabeth. 1979. *La estructura social en la biografía personal*. Estudios Cedes. Volumen 2, n.º 9.

Barberis, Juan. La intimidad de Charly García a través del tiempo. *Rolling Stone*. 24 de julio de 2017. http://www.rollingstone.com.ar/2046620-la-intimidad-de-charly-garcia-a-traves-del-tiempo

Bellas, José; García, Fernando. 2016. *100 veces Charly. Historias esenciales de un genio en llamas*. Buenos Aires. Ediciones B.

Benedetti, Cecilia. 2008. El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo. *Trans*. Revista Transcultural de Música.

Bosio, Zeta. 2016. *Yo conozco ese lugar*. Buenos Aires. Planeta.

Bove, Gustavo. 2014. *Cerati. Conversaciones íntimas*. Buenos Aires. Planeta.

Calvo, Gastón. Charly García tocó en el teatro Coliseo y emocionó a tres generaciones de fans. *Infobae*. 16 de febrero de 2018. (Consultado el 19 de febrero de 2018). https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2018/02/16/charly-garcia-toco-en-el-teatro-coliseo-y-emociono-a-

tres-generaciones-de-fans/

Calvo, Gastón. La historia de la detención de Charly García y Nito Mestre a manos de la dictadura militar uruguaya. *Infobae*. 3 de febrero de 2018. (Consultado el 18 de febrero de 2018). https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2018/02/03/la-historia-de-la-detencion-de-charly-garcia-y-nito-mestre-a-manos-de-la-dictadura-militar-uruguaya/

Calvo, Gastón. Las mujeres más influyentes del rock nacional. Parte I: María Gabriela Epumer. *Infobae*. 11 de noviembre de 2017. (Consultado el 19 de febrero de 2018).

https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2017/11/11/las-mujeres-mas-influyentes-del-rock-nacional-parte-i-maria-gabriela-epumer/

Calvo, Gastón. Litto Nebbia habló de la reedición en vinilo de Los Gatos Salvajes: Es una gran satisfacción. *Infobae*. 24 de marzo de 2018. (Consultado el 25 de marzo de 2018).

https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2018/03/24/litto-nebbia-hablo-de-la-reedicion-en-vinilo-de-los-gatos-salvajes-es-una-gran-satisfaccion/

Chirom, Daniel. 1993. *Charly García*. Buenos Aires. El Juglar.

Citro, Silvia. 2008. El rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *Trans*. Revista Transcultural de Música.

De chiquito fui aviador, ahora tengo un enfermero. *Página 12*. Buenos Aires, 20 de agosto de 1991, p. 23.

Dente, Miguel Ángel. 2010. *Tícher de luz. Una guía spinetteana*. Buenos Aires. Ediciones Disconario.

Di Pietro, Roque. 2017. *Esta noche toca Charly: un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.

Ducchini, Alejandro. (2016). Entrevista a Pablo Alabarces para el libro *La palabra hecha pelota*. Editorial Galerna. Link de la entrevista: http://librosypelotas.com.ar/pablo-alabarces-rock-futbol-y-aguante.

D'Addario, Fernando, entrevistado por Enríquez, Mariana. (13 de febrero de 2005). Suplemento *Radar*. *Página 12*. Buenos Aires.

Entrevista a Charly García para el programa *Mundo Casella*. C5N. 20 de abril de 2012. Link del segmento en que el músico habla de Los Beatles. (Consultado el 14 de febrero de 2018). https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=wZUKcAB_Ntw

(22 de enero de 2018). El cuerpo de Charly. *La otra.* Entrevista a Roque Di Pietro, autor de *Esta noche toca Charly*. (Consultado el 24 de enero de 2018). http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2018/01/el-cuerpo-de-charly.html

Favoretto, Mara. 2013. *Charly en el país de las alegorías: un viaje por las letras de Charly García*. Buenos Aires. Gourmet Musical.

_____. 2014. La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos.

Resonancias vol. 18, n.º 34.

Fernández Bitar, Marcelo. 2015. *50 años de rock en la Argentina*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Galasso, Norberto. 2002. *De la banca Baring al FMI. Historia de la deuda externa argentina (1824-2001)*. Primera edición. Editorial Colihue.

García, Charly. Entrevista con Página 12. (28 de diciembre de 2008). Consultada el 23 de julio de 2018. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5015-848-2008-12-28.html

_____. 2013. *Líneas paralelas. Artificio imposible*. Buenos Aires. Planeta.

_____. 2008. Entrevistado por Grinberg, Miguel. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. 4.ª edición. Buenos Aires. Gourmet Ediciones.

_____. 2012. Entrevistado por Pigna, Felipe. *Qué fue de tu vida*, Televisión Pública. (Consultado el 1 de diciembre de 2017). https://www.youtube.com/watch?v=uzz8CsMqNp8

Garriga Zucal, José. 2008. "Ni 'chetos' ni 'negros'": roqueros. *Trans* n.º 12. http://www.sibetrans.com/trans/a89/ni-chetos-ni-negros-roqueros.

Gieco, León. Entrevistado por Miguel Grinberg. "Penurias de la historia esta". Buenos Aires. En Miguel Grinberg. 1993. *Cómo vino la mano*. Buenos Aires.

Grinberg, Miguel. 1998. Diario *La Opinión*. Diciembre de 1977. En Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín. "La voluntad". Tomo III. Buenos Aires. Norma.

Grinberg, Miguel. 1976. Revista *Prensario*. En Eduardo Pintos (22 de marzo de 2001). La buena memoria. *Página 12*. Suplemento n.º 0, Buenos Aires.

Guerrero, Gloria. 2005. *Indio Solari. El hombre ilustrado*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Hareven, Tamara. 1978. *Transitions: the family and the life course in Historial Perspective*. Nueva York: Academic Press.

Charly García ´demolió´ otro hotel y terminó internado. *La Nación*. (10 de junio de 2008).

Charly revalidó su título de leyenda. *La Nación*. (2 de mayo de 2018). Consultado el 4 de mayo de 2018. https://www.lanacion.com.ar/2130540-charly-revalido-su-titulo-de-leyenda

Lernoud, Pipo. Entrevistado por Pinto, Eduardo. La buena memoria. *Página 12*, suplemento n.º, Buenos Aires. 22 de marzo de 2001, p. 2.

Liska, María Mercedes. 2014-2015. "Tango multicolor. Cambios recientes en la socialización nocturna en relación a los géneros y las sexualidades". Temas Antropológicos. *Revista Científica de Investigaciones Regionales*, volumen 37, número 1, octubre 2014 - marzo 2015. Universidad Autónoma de Yucatán, ISSN 1405-843X, pp. 17.

_____. 2017. "Pensar la perspectiva de género en la producción musical

a partir de la biografía: muchas preguntas y algunas posibilidades".

Marchi, Sergio. 2014. *El rock perdido*. Buenos Aires. Booket.

_____. 2013. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 8.ª edición.

_____. 2011. *Pappo. El hombre suburbano*. Buenos Aires. Editorial Planeta

Mazzuca, Marcelo. 2010. *Una voz que se hace letra. Una lectura psicoanalítica de la biografía de Charly García.* Buenos Aires. Editorial Letra Viva.

Mestre, Nito. (2016) Consultado para el libro de José Bellas y Fernando García *100 veces Charly*. Buenos Aires. Ediciones B. p. 111.

Memorias de un sobreviviente. Narvaja, Roque. Entrevistado por Del Mazo, Mariano. Suplemento Espectáculos, diario *Clarín*. Buenos Aires. 11 de abril de 2004, p. 5.

Pettinato, Roberto. 2009. *Sumo por Pettinato.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Polimeni, Carlos. 2001. *Bailando sobre los escombros*. Buenos Aires. Editorial Biblos.

_____. 2017. *El día que Charly saltó (y otras crónicas salvajes de rock)*. Buenos Aires. Editorial Planeta.

_____.2006. *Luca. Un ciego guiando a los ciegos*. Buenos Aires. Editora AC.

Preciado, Paul. 2009. *Parole de queer*. (Consultado el 12 de julio de 2018).

http://paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html?m=1

_____. "Queer: historia de una palabra". Artículo publicado para el Parole de Queer 1. (Consultado el 29 de enero de 2018).

http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html

Programa *Día D*, América TV, 2000. (Consultado el 4 de junio de 2018).

https://www.youtube.com/watch?v=eg_EPoL6ZWI&t=15s

Programa *Televisión abierta*, América TV, 1999. (Consultado el 4 de junio de 2018). https://www.youtube.com/watch?v=CmcEChw8VeA&t=16s

Provéndola, Juan Ignacio. 2015. *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires. Eudeba.

Pujol, Sergio. 2011. *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh.* Buenos Aires. Emecé.

_____. Entrevistado por Pérez, Martín. Esperando nacer, *Página 12*, 13 de noviembre de 2005. Consultado el 12 de marzo de 2018. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2626-2005-11-19.html

_____.2007. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones.

_____. 2013. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires. Tercera edición. Booket.

Santaolalla, Gustavo. Entrevistado por Guerrero, Gloria. El otro cambio, los que se fueron, revista *Humor*. Buenos Aires. Octubre de 1981, pp.15.

Salerno, Daniel; Silva, Malvina. 2005. *Guitarras, pogos y banderas: el 'aguante' en el rock*, ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA. "Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina". Buenos Aires.

Tapia, Víctor. 2016. *Charly vs García: del progresivo de Serú al pop bailable de Clics Modernos.* Universo Epígrafe.

https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/10/10/charly-vs-garcia-del-progresivo-de-seru-al-pop-bailable-de-clics-modernos/

Tellas, Vivi. Consultada para el libro de José Bellas y Fernando García *100 veces Charly*. Buenos Aires. Ediciones B. 2016, p. 111.

Vigliotta, Marisa. 2012. *Qué ves cuando me ves: análisis de la corporalidad y las representaciones en registros audiovisuales de rock barrial*. [Tesis de grado, Ciencias de la Comunicación]. Universidad de Buenos Aires.

Vila, Pablo. 1985. "Rock Nacional: Crónicas de la resistencia juvenil". Los nuevos movimientos sociales, en Elizabeth Jelin (comp.). Buenos Aires. CEAL.

Vila, Pablo. 1987. "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina". Popular Music 6 (2).

Villa, Lucía; Baro, Valeria. 2014. *Biografías de artistas de rock nacional.* [Tesis de grado, Ciencias de la Comunicación]. Universidad de Buenos Aires.

El disco que Luis Alberto Spinetta grabó con Guillermo Vilas. *Infobae*. 9 de febrero de 2012. Consultado el 12 de marzo de 2018. https://www.infobae.com/2012/02/09/631170-el-disco-que-luis-alberto-spinetta-grabo-guillermo-vilas/

La cultura es la sonrisa. Revista *Pelo*. 1980. En Mágicas Ruinas. Buenos Aires. Consultado el 12 de marzo de 2018. www.magicasruinas.com.ar.

AGRADECIMIENTOS

A Dios. A mis hermosos hijos, Francisco Javier y Juan Bautista. A mi amor, Analía. A mi madre, Mirta —besos al cielo— y a mi padre, Jorge. A Eduardo, Patricia, Damián, Elena, Yanina, Giuliana, Federico, Ian, Luz, Susana, Alfredo, Ana, Adriana y Pablo. Y también a los "guardianes del cielo", como cariñosamente les digo a los seres queridos que están en la eternidad: mis abuelos Victorio, René, María Luján y Gloria. Y el recuerdo, para los tíos abuelos, para Charito y para Betún.

A los amigos de siempre, los de ayer, los de hoy y los que estarán siempre: Martín, Pablo, Facundo, Juanpi, Nico, Berni, José y Lucas. A sus respectivas novias, esposas e hijos. A Hernán, Ana y Johann.

A los amigos del "Prode" y los de la cancha, que comparten mi pasión por Ferro Carril Oeste.

A mi querido amigo de la música, Raúl Porchetto, y a la memoria del queridísimo Martín Carrizo. También a los muy queridos Fernando Samalea y Zorrito Quintiero, a quienes entrevisté en distintas ocasiones y siempre mostraron gran predisposición para contarme sobre Charly García.

A Mercedes Liska, quien confió en mí y fue la tutora de la tesina que se transformó en libro.

A la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires.

A Ana Lucía Agüero y la editorial Tinta Libre, que sin su confianza y predisposición no hubiera sido posible nada de esto.

A ustedes, los lectores, que se acercaron a bucear en estas páginas.

Y al gran Carlos Alberto García Moreno, el ARTISTA, el músico más influyente de nuestro *rock*.

Say no more.

ÍNDICE

PRÓLOGO 9

LA HISTORIA DE VIDA DE CHARLY GARCÍA 13

1. Biografías e historias de vida 15
2. El concepto de “ciclo de vida” aplicado a Charly García 17
3. Narrativas biográficas de artistas de *rock* nacional 35
4. Narrativas biográficas de Charly García 41
5. Algunas aproximaciones sobre cómo se configuró su personalidad 48

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE CHARLY GARCÍA DURANTE EL PERÍODO DICTATORIAL (1976-1983) 51

1. La experiencia roquera mediada por la represión 53
2. El exilio 57
3. “Tener un enemigo y defenderte de él te hace funcionar el bocho”: el contexto político como motor creativo 61
4. La obra de Charly García durante la dictadura 65

LA DIMENSIÓN DE LO CORPORAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD ARTÍSTICA 73

1. El rock y la representación de un cuerpo resistente 75
2. Tensiones estéticas entre los músicos de rock 80
3. “Esos raros peinados nuevos”: el cuerpo de Charly García 85
4. La estética *queer* de Charly García 89
5. La estética de los excesos 94
6. El impacto mediático tras su salto a una pileta desde un noveno piso 102

CONCLUSIONES 107

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 111

AGRADECIMIENTOS 117

Dale
la oportunidad
a un novel

Conocé más sobre esta obra en
www.tintalibre.com.ar
o escaneando el código.

RESEÑAS
FRAGMENTOS
BIBLIOGRAFÍA
SINOPSIS
COMENTARIOS
EBOOK DISPONIBLE

Este libro se terminó de imprimir
en octubre de 2022
Córdoba - Argentina

www.tintalibre.com.ar
info@tintalibre.com.ar
+54 351 3581899

tl
(tinta libre)
ediciones

---

1 | Calvo, G. (2018). Say no more. Un abordaje de Charly García como referente cultural de la Argentina. [Tesina de grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires]. (Para el libro se actualizó información hasta septiembre de 2022).
2 | La cronología fue realizada por Rodrigo García Olmedo.
3 | Alfonso Thibaud nació en París en 1861 y se radicó en Buenos Aires en 1885 ya con una intensa carrera como pianista en Europa. Edmundo Piazzini fue un pianista italiano y abuelo de la pianista argentina Carmen Piazzini. (Di Pietro, 2017, p. 28).
4 | Entrevista a Charly García para el programa *Mundo Casella*, de C5N. (20 de abril de 2012). Consultado el 14 de febrero de 2018. Link del segmento en que el músico habla de Los Beatles: https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=wZUKcAB_Ntw
5 | En el apartado dedicado al rol de García en la dictadura ampliaremos lo mencionado aquí.
6 | "No bombardeen Buenos Aires" contó con un show de efectos especiales que derrumbaron el decorado. Era una clara alusión al contexto que se vivía en el país en 1982. Entre abril y junio de ese año tuvo lugar la Guerra de Malvinas.
7 | *New wave* es un término global para varios estilos *pop/rock* de fines de la década de 1970 y mediados de la década de 1980, con vínculos con el *punk* y ciertos géneros del *rock* de los años 1970. Inicialmente se mantuvo análogo al *pospunk* antes de ramificarse como un género distintamente identificado, incorporando música electrónica, experimental, *mod*, disco y *pop*.
8 | Profundizaremos lo mencionado en el apartado sobre su configuración corporal.
9 | Roberto Pettinato además de músico es periodista. Trabajó en *El Expreso Imaginario* y condujo distintos programas de radio y televisión. Aquí lo mencionamos como músico, dado que su libro está escrito desde la perspectiva de artista.
10 | Serán citados oportunamente.
11 | Nota del editor.
12 | Provéndola, J. I., *La cultura es la sonrisa,* revista Pelo, 1980, en Mágicas Ruinas, Buenos Aires, disponible en internet en www.magicasruinas.com.ar. Consultado el 12 de marzo de 2018.
13 | García, Charly. Entrevistado por Grinberg, Miguel. "Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino". 4.ª edición, Buenos Aires, Gourmet Ediciones, 2008, p. 167.
14 | Pujol, Sergio. Entrevistado por Pérez, Martín. "Esperando nacer", *Página 12*, 13 de noviembre de 2005. Consultado el 12 de marzo de 2018. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2626-2005-11-19.html
15 | García, Charly. Entrevistado por Pigna, Felipe. *Qué fue de tu vida*, Televisión Pública, 19 de enero de 2012.
16 | García, Charly. *Página 12*. (28 de diciembre de 2008). Consultado el 23 de julio de 2018.

https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5015-848-2008-12-28.html
17 | Ibídem.
18 | Ibídem.
19 | Así lo manifestó Charly en la entrevista citada con Felipe Pigna.
20 | Aznar, Pedro, entrevistado para el programa *Ojos de videotape*. TV Pública. Consultado en YouTube el 30 de julio de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=QtFRhsaxYqc
21 | Lista de víctimas de la violencia en el fútbol publicada por la ONG Salvemos al fútbol. http://salvemosalfutbol.org/lista-de-victimas-de-incidentes-de-violencia-en-el-futbol/. Consultado el 9 de marzo de 2022.
22 | Tomado de una entrevista a Pablo Alabarces para el libro *La palabra hecha pelota*, 2016, de Alejandro Ducchini. Link de la entrevista: http://librosypelotas.com.ar/pablo-alabarces-rock-futbol-y-aguante.
23 | En palabras de la fotógrafa, eligió esa imagen como una de sus favoritas: "Porque creo que la cama es el segundo o el primer escenario de Charly. Por supuesto ya lo dijo él: 'Yendo de la cama al living', creo que es ese lugar donde se siente cómodo, donde podés tirarte con él, donde podés fotografiarlo, donde convive todo. Todo lo que a él le gusta está ahí adentro y está sobre la cama. Y elijo esa foto porque es muy cruda. Está el teléfono, el cable del micrófono, él tomando Coca Cola, tirado en la cama. Como es él. Es Charly. Creo que lo define en un cien mil por ciento. Por eso es una de mis fotos más brutales y, al mismo tiempo, reales. Y es inédita". Incluida en la muestra fotográfica "Los ángeles de Charly". (Fotografías tomadas por Hilda Lizarazu, Nora Lezano y Andy Cherniavsky). Fuente de las declaraciones: https://www.cultura.gob.ar/hilda-lizarazu-nora-lezano-y-andy-cherniavsky-eligen-sus-fotos-preferidas-de-los-angeles-de-charly_4373/. Consultado el 28 de mayo de 2018.
24 | Esa disputa también tenía que ver con el más que conocido enfrentamiento "*rock* comercial" versus "*rock* independiente".
25 | El primer disco de Soda Stereo, llamado como el nombre de la banda, contó con la producción de Federico Moura y salió en 1984.
26 | "Raros peinados nuevos", *Piano Bar*, Charly García (1984).
27 | Barberis, J. (24 de julio de 2017). La intimidad de Charly García a través del tiempo, *Rolling Stone*. http://www.rollingstone.com.ar/2046620-la-intimidad-de-charly-garcia-a-traves-del-tiempo
28 | (22 de enero de 2018). El cuerpo de Charly. *La otra*. Entrevista a Roque Di Pietro, autor de "Esta noche toca Charly". Consultado el 24 de enero de 2018. http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2018/01/el-cuerpo-de-charly.html
29 | El "puto" de esos años era para descalificar y discriminar a los gais.
30 | Paul Preciado nació en 1970 en Burgos, España. Fue alumno de Jacques Derrida y editó seis libros hasta el momento: *Manifiesto contrasexual* (2002), *Testo yonqui* (2008), *El deseo homosexual* (2009), *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría* (2010), *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce* (2019) y *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* (2020).
31 | El matrimonio igualitario, primero, y el #NiUnaMenos, después, empezaron a cambiar ciertas cuestiones y, si bien falta mucho, hoy la sociedad es mucho más igualitaria que hace 30 años.
32 | Bellas, J. y García, F., *100 veces Charly*. (Vivi Tellas entrevistada). Ediciones B, Buenos Aires, 2016, p. 111.
33 | Video: https://www.youtube.com/watch?time_continue=478&v=yyt0ishsIbc. Consultado el 16 de julio de 2018.
34 | Extracto de la biografía de Charly García publicada en el sitio especializado rock.com.ar. Consultado el 5 de febrero de 2018. http://rock.com.ar/artistas/177/biografia
35 | Allerand, Guillermo. (Buenos Aires, 20 de agosto de 1991). Deprimido y estresado, Charly García decidió internarse. *Clarín*, pp. 30-31.
36 | Ibídem.
37 | (Buenos Aires, 20 de agosto de 1991). De chiquito fui aviador, ahora tengo un enfermero. *Página 12*. pp. 23.
38 | Ibídem.
39 | (10 de junio de 2008). Charly García ´demolió´ otro hotel y terminó internado. *La Nación*. Consultado el 5 de febrero de 2018. https://www.lanacion.com.ar/1020104-charly-garcia-demolio-otro-hotel-y-termino-internado
40 | (12 de septiembre de 2007). Charly García apareció en el pub que canceló el recital y

quiso tocar. *Ámbito*. Consultado el 16 de julio de 2018: http://www.ambito.com/349869-charly-garcia-aparecio-en-el-pub-que-cancelo-el-recital-y-quiso-tocar

41 | Programa *Día D*, América TV, 2000. https://www.youtube.com/watch?v=eg_EPoL6ZWI&t=15s. Consultado el 4 de junio de 2018.

42 | Programa *Televisión abierta*, América TV, 1999. https://www.youtube.com/watch?v=CmcEChw8VeA&t=16s. Consultado el 4 de junio de 2018.

Aprendizajes que inspiran

Leone, Marco
9789878170220
388 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

¿Alguna vez te propusiste cambiar algo en tu persona y en tu vida y no lo lograste? ¿Sentiste alguna vez que no podías poner en palabras lo que te pasaba internamente y eso te hacía sentir separado o negativamente especial? ¿Qué cambiaría si lograras expresar lo que sentís reconociendo qué hay detrás de cada emoción? La vida es una conquista personal y lo que logres con ella no solo será tu mayor regalo, sino también la mejor herencia que puedas dejar a los demás. Todos estamos llamados a vivir en plenitud y para eso necesitamos conquistar habilidades que en la educación tradicional no están presentes. Ser felices no es una utopía ni es una condición de los que tienen más. El más rico es el que logra conquistar su propia vida, y todos estamos llamados a vivir en el máximo de nuestras

posibilidades. Aprender a darle sentido a la vida no es un privilegio, es una necesidad que atraviesa toda nuestra experiencia y servirá para vivir cada paso como un aprendizaje, condición necesaria para conquistar nuestra propia alegría, serenidad y gratitud.

Cómpralo y empieza a leer

Bajo el influjo implacable de los sueños

Manuel, Hernández Ituarte
9789878171159
258 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Un río de riberas desiguales, como una metáfora de las diferencias que conviven en la humana existencia, es testigo de historias que se remontan a los tiempos de la conquista española de las tierras del Tucma. Soldados del siglo XVI se embarcan en una odisea que desencadenará en la reencarnación del siniestro deseo de Caín. Una novela en la que se entremezclan una abuela que brega por conservar el legado de la familia, el poder de los saberes ancestrales, mujeres que luchan contra adversidades, el amor por los clubes de fútbol y hombres que heredaron la clarividencia emanada de los sueños. "El fin del mundo duerme en cada uno de nosotros. Un día se despierta y todo termina." Ante ello, la esperanza sueña y resiste. Todo fenece y todo renace Bajo el influjo implacable de los sueños.

Cómpralo y empieza a leer